REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA

1

QRG

VOL. 1 – ABRIL 2001

REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA

Dirección, redacción y administración
Calle 11 # 160 e/ K y L - Vedado
La Habana (Cuba)
tel.: (537) 832 75 81-3 - fax: (537) 832 22 33
e-mail: edpablo@eventos.cip.cu
revista@mogno.com

Directora general
Irma Armas Fonseca

Directores culturales
Dario Mogno, Manuel Pérez Alfaro

Redacción
Gladys Armas Sánchez
Fermín Romero Alfau

Diseño
Tony Gómez

Ilustración de cubierta
Viñeta de «El jorobado de Lagardère» de
Heriberto Maza

La **Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta** es el órgano oficial del **Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana**. Su periodicidad es trimestral: sale el 15 de marzo, el 15 de junio, el 15 de septiembre y el 15 de diciembre de cada año. El precio de cada ejemplar es de 10 $MN en Cuba, de 3 US$ en los demás países. La suscripción anual individual cuesta 40 $MN para el envío en Cuba, 12 US$ para el envío a los demás países. La suscripción anual para las instituciones cuesta 20 US$ sea en Cuba sea en los demás países.

©2001-2004 Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta / Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana.

© Las ilustraciones que aparecen en este número son propiedad de sus autores.

Fotomecánica e impresión: Departamento técnico de la Editorial Pablo de la Torriente.

ISSN: 1683-254X

Pablo de la Torriente
Editorial

Índice

Editorial **1**

HISTORIA

Waldomiro Vergueiro
Desarrollo y perspectivas
de la historieta infantil brasileña.
Las incógnitas de un nuevo siglo **3**

Daniel Rabanal
Panorama de la historieta
en Colombia **15**

Caridad Blanco de la Cruz
Cuadros **31**

AUTORES

Jorge Monealegre Iturra
Pepo,
mucho más que un condorito **46**

PERSONAJES

Jorge Monealegre Iturra
El cóndor pasa **51**

TESTIMONIOS

Norberto Buscaglia
Comienza una historia **55**

La información y el análisis de la producción de historietas en los países de América Latina resultan escasas y fragmentarias –excepto en Argentina, Brasil y México–, hasta inexistentes o de todas formas no emergentes más allá de los confines nacionales.

La Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta *nace con el intento de rellenar esta laguna, promoviendo el estudio de la historieta en América Latina en todas sus características y bajo el más amplio espectro de análisis (histórico, artístico, sociológico, semiológico, etc.) y la circulación a nivel internacional de los resultados de estos estudios.*

La revista es, por tanto, abierta, y solicita la colaboración de cuantos en América Latina y otros países estén interesados y disponibles a dar su contribución al proyecto con trabajos caracterizados por el máximo rigor científico.

Como se ha expresado, la revista se propone el objetivo de brindar los instrumentos de divulgación a estudios del fenómeno considerado bajo los más variados puntos de vista. Al menos durante la fase inicial, y especialmente referido a los países donde es más escasa la información, se opina todavía razonable priorizar los estudios de carácter histórico con el fin de comenzar a trazar la estructura crítico-informativa de base, sobre la cual futuros análisis de mayor detalle puedan sucesivamente acorralarse con beneficio.

El rigor metodológico que será adoptado en la valoración y selección de las contribuciones para publicar será garantizado me-

diante un comité científico internacional que trabajará junto a la dirección de la revista. Dicho comité se irá creando y completando en el tiempo a medida que se establezcan adecuadas relaciones con los estudiosos del género en los países de América Latina.

Críticas y sugerencias serán bienvenidas y valoradas como una preciosa forma de colaboración al desarrollo del proyecto.

Este mismo primer número, que sale bajo la responsabilidad de la sola dirección de la revista y gracias a la solidaria ayuda de un pequeño grupo de amigos, no nos satisface plenamente, no por la calidad de las colaboraciones –en nuestra opinión todas de buen nivel y que ilustran quizás por primera vez unas importantes realidades poco conocidas a nivel internacional– por su conjunto, fundamentalmente desequilibrado.

A pesar de la trascendencia que le atribuimos a ese aspecto, nos parece demasiado tres ensayos de naturaleza histórica, mientras resultan totalmente ausentes las colaboraciones que profundicen puntos de vista sobre los fenómenos, no menos relevantes, como los económicos, didácticos, sociológicos, etc. Una más variada articulación temática de la publicación será uno de los objetivos que tendremos que perseguir, y para lo cual solicitamos la colaboración de los estudiosos de la materia.

Por otro lado, consideramos con orgullo la oportunidad de dar a conocer por primera vez experiencias –en amplia medida desconocidas y todavía importantes como la de Colombia y de Cuba–, lamentamos no haber aún establecido debates sobre los largos caminos recorridos por países como México. ¡He aquí otra tarea por cumplir!

Conscientes de los muchos defectos de que este número es portador, pero al mismo tiempo firmemente convencidos que hay mucho de verdad en el viejo refrán de que lo mejor es enemigo del bien, hemos evaluado cuán importante es empezar.

Con la ayuda de todos los que creen en la utilidad del proyecto, confiamos que con el tiempo y la perseverancia podremos también lograr, si no lo mejor, por lo menos algo que se le aproxime.

HISTORIA

Desarrollo y perspectivas de la historieta infantil brasileña Las incógnitas de un nuevo siglo

Waldomiro Vergueiro
Profesor Associado da Escola de Comunicações e Artes da Universidade,
São Paulo, Brasil

Resumen

Analiza el desarrollo de las historietas infantiles brasileñas, iniciadas con la copia de personajes extranjeros en la revista O Tico-Tico, *que, de cierta forma, abrió el camino para el establecimiento y difusión de los personajes de Mauricio de Sousa, de gran popularidad entre los niños brasileños. Analiza las distintas iniciativas en la creación de personajes infantiles en el país, de fugaz duración. Comenta las perspectivas para las historietas infantiles, enfocando las necesidades de renovación de productos y personajes.*

Abstract

Analices the evolution of children's comics in Brasil, started by the copy of foreign characters in the magazine O Tico-Tico. *That magazine, in a certain way, was the beginning for the establishment of Mauricio de Sousa's characters, the most popular among Brazilian children. Discusses the several short-lived initiatives for creating children's comic characters in the country during the 90s. Comments on the perspectives for children's comics, focusing on the difficulty for renewing products and characters.*

Es bastante común que se hable de crisis en la producción y difusión de historietas. En el mundo entero el mercado consumidor de historietas, debido principalmente a la concurrencia de nuevas formas de entretenimiento relacionadas con el mundo de la electrónica, fue poco a poco estancado y disminuido. Aunque nuevas alternativas para la difusión de las historietas fueron buscadas también en el mundo de la comunicación electrónica el futuro, en gran parte, es todavía una incógnita para el llamado *noveno arte* (McCloud, 2000).

Desdichadamente, los países de América Latina no están exentos de la extensión de esa crisis. Tal vez, debido principalmente a sus características de mercados periféricos, ellos sufren más fuertemente las dificultades.de un ambiente contradictorio que, sin haber sido sumergido totalmente en la era de la escritura, es llamado a ingresar en la nueva y revivida aldea global que caracterizó la última década del siglo XX y ciertamente deberá ampliarse en el XXI. Se manifiesta en todos los países latinoamericanos un aumento del número de revistas y casas editoras que cierran sus actividades después de

años de circulación, como sucedió, por ejemplo, con la editora Columba, en Argentina.

Si, de una manera general, la realidad es difícil para las historietas en América Latina, ella adquiere formas más peculiares cuando se analiza la extensión de la crisis por sectores o en los mismos países periféricos. Así, todavía la discusión de la realidad de las historietas brasileñas, por ejemplo, refleja necesariamente el predominio del modelo norteamericano en la preferencia de los consumidores adolescentes, el predominio del mismo modelo no se va a encontrar en aquellas relacionadas con el público infantil. Para este público específico, el mercado brasileño desarrolló productos con características propias que se alejan del formato o estructura de sus similares norteamericanos, alcanzando un modelo autóctono para ese tipo de historietas. No obstante aun en ese mercado los efectos de la crisis comienza a hacerse sentir, previniendo momentos de necesaria definición para el futuro próximo.

Este artículo se propone discutir la aparición y evolución de las historietas infantiles brasileñas, emergiendo algunas perspectivas para su futuro desarrollo.

Del modelo europeo al norteamericano

La evolución de las historietas infantiles en Brasil ya fue tratada en detalles en otra oportunidad (Vergueiro, 1999), no es necesario entonces profundizar mucho en un abordaje histórico. De tal forma, sólo hechos principales serán retomados, con la pretensión de permitir al lector una comprensión panorámica de la realidad brasileña y lo que dice respecto a las historietas infantiles.

Acostúmbrase a ver en la revista *O Tico-Tico*, tal vez la más popular publicación dirigida al público infantil aparecida en suelo brasileño, el inicio de la popularización de ese medio de comunicación de masas en el país. Aunque en Brasil habían existido autores que se dedicaban a esa forma gráfica de arte antes de la aparición de la revista citada, ellos dirigían su actividad creativa prioritariamente para el público adulto, en forma de caricatura social o política. Entre ellos se destaca Angelo Agostino, un piemontés naturalizado brasileño, responsable de diversas publicaciones satíricas durante el final del reinado de D. Pedro II y las primeras décadas de la república (Feijó, 1997: p. 15; Moya, 1986: pp. 20-21).

Visualmente *O Tico-Tico* no llegaba a constituirse en una gran novedad. Influenciado por la cultura europea, la revista era muy similar a las publicaciones infantiles editadas en ese continente, generalmente coloreadas, y moralistas en extremo, buscando la educación de los niños y la construcción de sólidas convicciones morales. En cuanto publicación dirigida a la infancia, esta era el equivalente tupiniquim de *La Semaine de Susette*, revista francesa bastante popular de la segunda mitad del siglo XIX.

O Tico-Tico no constituía exactamente una revista de historietas, era mucho más, una revista infantil con historias ilustradas y en forma de historietas, rompecabezas, cuentos, poemas, etc. Sin embargo, comenzó a publicar historietas desde sus primeros años de vida y, poco a poco, estas fueron convirtiéndose cada vez más importantes para los lectores, lo que representó, tal vez, el

principal motivo para su permanente popularidad entre los niños brasileños, generación tras generación.

La mayor parte de las historietas publicadas en *O Tico-Tico* eran reproducciones de las aparecidas en diarios norteamericanos o revistas francesas. Mientras tanto, muchos destacados artistas brasileños también aparecieron en sus páginas, como Nino Borges, Max Yantok (creador del personaje Lamparina) y Luis Sá (que creó un grupo de personajes infantiles: Reco-Reco, Boláo y Azeitona). No obstante, sin sombra de dudas, el mayor éxito de la revista fue el personaje Chiquinho, un muchacho que jugaba bromas a los adultos y normalmente terminaba siendo castigado al final de la historia, siempre prometiendo enmendarse en lo adelante. Se trataba, como más tarde se supo, de una copia de Búster Brown, personaje creado por Richard Felton Outcault para las páginas dominicales del *New York Herald* en 1912. El personaje comenzó a ser publicado en las páginas de la revista *O Tico-Tico* en 1905 y ganó un alto índice de popularidad. En tanto, dificultades surgidas para obtener el material original de Estados Unidos, durante la Primera Guerra Mundial en 1914, ocasionaron diversos atrasos en la llegada de las historias, y algunos artistas brasileños pasaron a improvisar aventuras para el niño, muchas veces elaborándolas a partir de historias de otros personajes (Moya, 1988: p. 229).

Poco a poco las dificultades para obtener material para la reproducción de las historias de Chiquinho se volvieron insuperables, y los artistas brasileños comenzaron a crear historias totalmente nuevas para el personaje. A partir de

Figura 1: Portada del Almanaque de O'Tico-Ticó de 1953

1914, comenzando con Luis Loureiro y continuado luego por José Gómez Loureiro, A. Rocha, Alfredo Storni, Paulo Alfonso, Osvaldo Storni y Miguel Hochman, los brasileños dieron continuidad a las aventuras de ese terrible muchacho (Cirne, 1979; Moya, 1970: p. 202). Esa actividad se mantuvo hasta diciembre de 1954 y se crearon personajes típicamente brasileños que ambientaron las historias en suelo nacional.

O Tico-Tico dejó de publicarse a finales de la década del cincuenta, después de una larga lucha contra una variedad de nuevas publicaciones que habían invadido los puntos de venta brasileños. Durante más de medio siglo ella proporcionó espacio para que varios dibujantes brasileños pudiesen divulgar sus historias. Puede citarse, entre otros, nombres como los de Augusto Fragoso, Carlos Lenoir, Vasco Luna, Leonidas

Freire, Cícero Valadares, Luis Gonzaga, Helio Seelinger, Quirino Campofiorito, Leopoldo, Theson Santos, Aloysio, Messias de Mello, Nino Borges, Percy Deane, Joaquim Souza y Daniel (Cotrim, 1974: p. 90; Moya, 1970: p. 202). Así también otras revistas con las mismas características: *Sesinho,* de 1948 a 1961 y *Vida infantil*, de 1974 a 1959. *O Tico-Tico* perseguía un modelo de revista para niños superado por la evolución de los tiempos y por la llegada de las revistas de super-héroes. De cierta forma, su fin fue vaticinado en 1934, cuando el modelo norteamericano de producción y circulación de historietas hizo su estreno formal en el territorio brasileño, traídos por el periodista y después editor Adolfo Aizen, en las páginas de su *Suplemento Juvenil*.

El *Suplemento Juvenil*, primeramente denominado *Suplemento Infantil*, consagró la propuesta innovadora en la publicación de historietas en Brasil. Se lanzó inicialmente como un tabloide semanal, apéndice del periódico *La Nación*, resultó un éxito casi inmediato y se publicó, a partir de su 14 edición de forma independiente, con dos y después tres ediciones semanales. Se basaba en los suplementos en colores de los periódicos norteamericanos, que Adolfo Aizen había conocido cuando viajara a Estados Unidos. Mostraba los mismos personajes que eran éxito en los suplementos de las tierras yanquis: Flash Gordon, Tarzan, Mandrake, Popeye, Brick Bradford y Mickey Mouse, entre otros.

Además de pasar rápidamente a tener existencia independiente, el *Suplemento Juvenil* dio origen a distintas publicaciones en formato tabloide o medio-tabloide: *Mirim*, iniciado en 1937, traía personajes publicados en los *comic books* norteamericanos, como Slam Bradley, Fantomas, Cyrus Sanders, Beck Jones, etc.; la *Biblioteca Mirim*, derivada de la anterior, publicaba los personajes de historieta en formato de libro de bolsillo; y *Lobinho*, que acabó convirtiéndose en revista mensual (Silva, 1976: pp. 38-39). También hizo aparecer imitadores, como *O Globo Juvenil*, una copia casi perfecta del Suplemento.

Otra publicación que imitó el modelo de los suplementos norteamericanos en Brasil apareció en el periódico *A Gazeta,* de la ciudad de São Paulo que, de 1929 a 1950 publicó su edición infantil bajo varias denominaciones diferentes. Cariñosamente denominado por sus lectores como *A Gazetinha*, ese suplemento publicó varios personajes norteamericanos como Brick Bradford, Barney Baxter, Félix, the cat; Little Nemo in Slumberland, entre otros. En tanto, contrariamente a sus concurrentes, *A Gazetinha* ponía bastante énfasis en el trabajo de los autores nacionales, posibilitando ella que varios autores brasileños pudiesen publicar sus trabajos. Entre ellos se destacan Nino Borges, Belmonte, Renato Silva y Messias de Mello.

Con el cierre de las actividades del *Suplemento Juvenil*, en 1945, Adolfo Aizen fundó su propia casa editora: la Editora Brasil América Ltda (EBAL), que posteriormente se convirtió en una de las mayores editoras de historietas en América del Sur. Desde su inicio, esa empresa priorizó la publicación de historietas norteamericanas, manteniéndose básicamente, durante muchos años, con los personajes de la DC y, posteriormente, con los de la Marvel Comics. Las únicas excepciones buscaban

romper las barreras que padres y profesores tenían en relación con las historietas en esa época y aumentar su mercado consumidor. Aizen, que era judío, patrocinó revistas que narraban las vidas de los santos católicos, y la escenificación gráfica de epopeyas de Nuestra Señora Aparecida, la patrona de Brasil, la publicación del Nuevo Testamento y la «Vida de Jesús» en historietas, etc., muchas de ellas encargadas a artistas brasileños. De forma similar publicó también revistas que enfocaran hechos concretos de la historia de Brasil y contrató dibujantes para ilustrar las versiones en historieta de grandes títulos de nuestra literatura, en series que mantuvo durante varios años, intercalando las obras brasileñas con otras de autores de la literatura internacional, traducidos de la revista *Comics Ilustrated*.

Otra editora que priorizó las historietas extranjeras fue Río Gráfica Editora, posteriormente Editora Globo, que publicó muchos títulos de héroes norteamericanos, principalmente los distribuidos por la King Features Sindicate. Ella fue también la responsable de la revista más popular que tuvo este país, el *Gibi*, que, en una relación de sinonimia, pasó a denominar todas las revistas del género que se publicaban en el país.

Durante décadas, principalmente a través de la actuación de esas dos grandes editoras, se garantizó el predominio de las historietas norteamericanas en territorio brasileño. En el caso específico de la producción para el público infantil esa situación se agravó a partir de 1950, cuando la Editora Abril pasó a publicar sistemáticamente las historietas Disney en el país. La misma inclusión del personaje Zé Carioca en una revista propia, a partir de 1961, como el fruto de una iniciativa de los Estudios Disney para colaborar con el esfuerzo de buena voluntad de Estados Unidos con los países del continente latinoamericano, no brindó inicialmente espacio suficiente para el florecimiento de historietas infantiles genuinamente nacionales. Luego de ser abandonado el personaje por los norteamericanos, autores brasileños fueron convocados para dibujar las historias de Zé Carioca; mas tenían que seguir patrones rígidos en relación con los temas incluidos y el tratamiento gráfico de las páginas y los relatos. Demoró años para que esos autores consiguieran colocar elementos de la realidad nacional en las aventuras del papagayo, incorporando en él características mucho más brasileñas que aquellas idealizadas por los estrategas de Walt Disney. En la tarea de nacionalización de Zé Carioca se destacaron artistas como Waldyr Igayara de Souza, Jorge Kato, Renato Vibicius Canini y Euclides Miyaura, entre otros (Santos, 1998).

Mauricio de Sousa y la historia de las historietas infantiles brasileñas

El cambio de escenario de dominación extranjera en las historietas infantiles brasileñas comenzó a convertirse en realidad a fines de la década del cincuenta, aunque eso no quedara evidente en sus inicios. En esa época, dos nombres comenzaron a afirmarse en la producción de historietas infantiles aunque con propuestas temáticas radicalmente diferentes. De un lado, el minero (natural de Minas Gerais), Ziraldo Alves Pinto tenía un mensaje nacionalista que reflejaba la realidad nacional, y de otro, el paulista Mauricio de Sousa que busca-

Figura 2: Desarrollo de los personajes de Mauricio

ba una producción con características universales, capaz de vencer el modelo norteamericano en su propio espacio.

Ziraldo surgió en el panorama brasileño de las historietas sobre la égida del movimiento nacional-populista que caracterizó la segunda mitad de la década del cincuenta y comienzos de las del sesenta, en que predominaban las figuras de dos presidentes; Juscelino Kubischeck, hombre emprendedor y entusiasta que soñaba colocar el país entre las naciones más industrializadas del planeta y Janios Quadros, un líder populista y fenómeno de masas que permaneció solamente pocos meses en el cargo. Ese período se caracterizó por ser particularmente floreciente en el campo cultural: Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos y Rui Guerra fortalecieron el cine nacional; el *bossa nova* surgió como el ritmo musical brasileño más señalado en la segunda mitad de este siglo y la poesía concreta fue la última palabra en literatura (Cirne, 1979: p. 34).

El personaje Pereré, creación de Ziraldo, apareció exactamente en ese momento. Al inicio fue elaborado como cartón para la revista semanal de variedades *O Cruceiro*, después fue lanzado como revista de historietas por la misma editora del magazín, con periodicidad mensual. Se trataba de una especie de diablo travieso del folclor brasileño, caracterizado en la forma de un niño, que aparecía siempre acompañado por una variedad de personajes con evidentes características brasileñas, como un indígena típico, una lechuza, un armadillo, un conejo, una onza, una jicotea , un cazador brasileño, etc. Como resultado, constituyó un trabajo que, como muy pocos en la literatura y el arte popular brasileño, reflejó fielmente la sociedad y/o las realidades de su tiempo. La revista Pereré fue publicada desde 1960 hasta 1964, totalizando 43 números y 182 historias (Cirne, 1975: p. 37) y dejó de aparecer exactamente cuando el período que el personaje representó tan espléndidamente, fue abruptamente interrumpido por un golpe militar.

Terminada la experiencia con Pereré, Ziraldo inició una consagrada carrera dibujando cartones políticos, luego seguida por la elaboración de libros infantiles extremadamente populares entre la niñez brasileña. Por dos veces más él intentó volver a las aventuras de Pereré, una durante la década del setenta y otra en la del ochenta. En ambas ocasiones utilizó otros artistas para dibujar y/o hacer los guiones de las historias, muy cuidadoso en mantener la atmósfera de la serie original, con varias historias que se situaban a la altura de las prime-

ras (Cirne, 1990: p. 50). Desdichadamente las nuevas experiencias no fueron exitosas en su objetivo principal, o sea, la de obtener la aprobación de los niños brasileños (Vergueiro, 1990: pp. 21-26.)

El paulista Mauricio de Sousa surgió al principio dentro de un movimiento encaminado a la producción de historietas genuinamente brasileñas, que tenía al dibujante Jayme Cortez al frente de varios títulos. Incentivado por ese artista, Mauricio tuvo la oportunidad de publicar, en la editora Continental, su primera revista, *Bidu*, en blanco y negro que, aunque con pocos números, representó el inicio de su trayectoria artística y empresarial, y se abrió las puertas para una extensa galería de personajes.

Al contrario de su colega Ziraldo, Mauricio optó, para sus historietas, por la creación de un grupo de niños que tuviese, lo más posible, características universales. Después que consiguió ser publicado brevemente por la pequeña editorial paulista, le llevó varios años lograr que sus personajes fuesen aceptados por una gran editora. Eso sólo ocurrió en 1970, cuando la Editora Abril, de São Paulo, comenzó la publicación de la revista *Mónica*, protagonizada por su personaje más conocido, inspirado y realizado sobre la imagen de su propia hija. A esa publicación seguirían otras después en sucesión: *Cebolinha* (1973), *Cascao* (1982) y *Chico Bento* (1982).

En pocos años una larga familia de personajes fue constituida por Mauricio de Sousa y sus colaboradores, probablemente la mayor en la historia de las historietas brasileñas. Como recuerda Moacy Cirne en 1973 la revista *Mónica* vendía 195 000 ejemplares, un número que aumentó a 262 000 en 1978; en el mismo período, la revista *Tio Patinhas* disminuyó su circulación de 484 000 a 354 000 ejemplares (Cirne, 1979: p. 34). Esa diferencia creció bastante en los años siguientes, después que el autor pasó a tener sus revistas publicadas por la Editora Globo, de São Paulo.

Formalmente se puede afirmar que los personajes de Mauricio de Sousa presentan poca diferencia con los de Disney. Con el objetivo de convertirse en un grupo de personajes con características universales, A Turma da Mónica (La pandilla de Mónica.) dejó el medio ambiente brasileño casi completamente fuera de sus historias, evitaba referencias a los lugares en que estas ocurrían, así como cualquier otro elemento que pudiese ser descrito como característico de la cultura brasileña (Vergueiro, 1985). El rescate de la realidad brasileña sólo ocurriría con otro personaje de Mauricio de Sousa: Chico Bento, quien trajo al público a la realidad del pueblo rural brasileño y enfocó características específicas de una comunidad ligada a los valores de la tierra y la agricultura.

Sin embargo, todavía sería posible argumentar que las historias de Chico Bento no son suficientes para compensar la descaracterización de los valores brasileños que Mauricio de Sousa promueve a través de las historias de sus otros personajes, enfrentando su opción artística como una posición de dependencia en relación con los modelos extranjeros de producción de historietas (Cirne,1982: pp. 82-83). Es importante reconocer que el autor fue responsable de la gran reversión del mercado infantil brasileño de historietas: en enero de 1998 la circulación de las revistas Disney en Brasil era de apenas el 15% de los títulos de Mauricio (Santos, 1998: p.281).

El éxito de sus revistas abrió muchas posibilidades para Mauricio de Sousa, posibilitando la utilización de sus personajes en *merchandising*, la producción de filmes y dibujos animados, así como la exportación de historietas a otros países como Francia, Filipinas e Italia, además de incursionar en parques temáticos estilo Disneylandia, como los Parques de Mónica en las ciudades de São Paulo, Curitiba y Río de Janeiro. Actualmente, el artista se desdobla en la dirección de una empresa de razonables dimensiones, la Mauricio de Sousa Producciones Artísticas, que realiza y crea historias en historietas, material de publicidad, *cartoons,* etc.

La búsqueda de un modelo que permita enfrentar con éxito el siglo XXI

De cierta forma Mauricio de Sousa representó tanto un bien como un mal para las historietas infantiles brasileñas. Por un lado, él hizo evidente la posibilidad de derrotar el modelo norteamericano en países periféricos, creando historietas locales con capacidad de atraer y mantener la atención de generaciones de niños brasileños.

Por otro lado, igual que las historietas que Disney hacía antes, él organizó un sistema de producción que monopolizó el mercado, ahogando otras iniciativas de producción de historietas para el público infantil. Si esto era evidente al final de la década del setenta, cuando las revistas de Mauricio de Sousa concretizaron su victoria sobre las historietas infantiles norteamericanas, se torna especialmente problemático al inicio del siglo XXI, cuando el consumo de historietas se encuentra en declinación y surgen dificultades para la renovación de lectores.

Existieron varios intentos de disponer de otras opciones de lectura para el público infantil de historietas en Brasil. Durante las décadas del setenta y ochenta, varios artistas brasileños, por propia iniciativa de grandes editoras, crearían historietas dirigidas a los niños; sin embargo, a pesar de tener algunas de ellas trazos bien distintivos, ninguna consiguió duplicar la jornada de Mauricio de Sousa para el éxito. Las aventuras del payaso Socarrolha, de Primaggio Mantovi; y la trasposición en historietas del mundo mágico del *Sitio do Pica-Pau Amarello* (*La hacienda del pájaro carpintero amarillo*), creación original del mayor escritor de libros infantiles en el país, Montero Lobato; *A Turma de Lambe-Lambe*, de Daniel Azulay, entre otras, son apenas algunos de los ejemplos de revistas de historietas que, infelizmente, no tuvieron éxito muy duradero. Sin embargo, las décadas citadas representaron momentos de alta demanda para las historietas, en que existía espacio para la experimentación y el riesgo. Esas circunstancia no se repiten en el momento actual.

Cuando en 1987 Mauricio de Sousa cambió de su editora original, la Abril, para la Editora Globo, la primera buscó varios artistas para sustituirlo. Durante algunos años las revistas de historietas producidas por los estudios Ely Barbosa fueron publicadas por dicha editora como un intento de reproducir el fenómeno de la Turma de Mónica, pero estas no pudieron mantener el interés de los niños y fueron abandonadas por la editora. Otros personajes fueron, todavía después de eso, siempre basados en fórmulas vencedoras en otros medios,

que se pretendía replicar en las historietas, como *O Menino Malunquinho,* de Ziraldo Alves Pinto, aprovechando su creación más popular para la literatura infantil; *Os Trapalhoes,* una versión en historietas del famoso grupo de comediantes de la televisión brasileña, representándolos como niños; el *Senninha*, basado en la infancia de Ayrton Senna, el más famoso piloto brasileño de los autos Fórmula 1.

A partir de la segunda mitad de la década del noventa, la publicación de nuevos títulos infantiles de historietas, debido a la contracción del mercado, se volvió menos atractiva para las grandes editoras. El nuevo siglo surge, entonces, en un mercado restringido, todavía más polarizado, en el cual continúa imperturbable el predominio de las revistas producidas por la Mauricio de Sousa Producciones artísticas y publicadas por la Editora Globo. Sin embargo, si, por un lado, la actual configuración representa una dificultad para el género, puede, por otro lado, representar una oportunidad antes inexistente, pues ante el abandono de las grandes editoras en apostar en el mercado para el público infantil, abre las puertas para que editoras menores intenten explorarlo. Esto puede representar prometedoras simientes para la renovación del género en el país, a medida en que el establecimiento de un grupo mayor de alternativas de lectura puede permitir recuperar el público perdido en los nuevos medios de entretenimiento electrónicos.

El final de la década del noventa e inicio del nuevo siglo presenta, en suelo brasileño, un todavía tímido avance de pequeñas editoras en la producción de historietas para el público infantil. Con el inicio del 2001 podrán ser hallados en los puntos de ventas varios títulos que buscan ampliar el rango de alternativas disponibles para el público de menor edad, cada uno de ellos representando la opción por una línea temática diferente, como puede ser observado a continuación, por su descripción:

* *Aninha*, publicada por la editora Nova Cultural desde 1998, y basada en una popular presentadora de programas de variedades del mundo televisivo. En ese sentido, da continuación a la relación que muchas historietas infantiles procuran mantener con los productos televisivos, el mundo del entretenimiento en general y las celebridades nacionales(cantantes, payasos, *showmen*, etc.). No obstante, el éxito de tales empeños es normalmente bastante efímero, acompañando el desempeño de los personajes de la vida real, que se busca representar en las historietas; además de *Aninha*, el final de la década del noventa también presenció la edición en historietas de los personajes del *Castillo Ra-Tim-Bum,* programa infantil producido por una emisora educativa paulista, de fugaz permanencia en el mercado (1997-1999). En el caso de *Aninha*, aunque la revista presente una calidad dudosa en términos gráficos y temáticos, se debe alentar su objetivo de buscar una mayor segmentación del mercado; además de estar dirigida más específicamente a las niñas, la revista es también elaborada por un equipo de profesionales pertenecientes al sexo femenino, reunidas en el Ponkan Estudio, hecho inédito en la industria de la historieta del país.

* *Combo Rangers Revolution*, publicado por la JBC de Brasil (Japan,Brazil Communication), de São Paulo, con la producción y realización de Yabu Me-

dia. Se trata de un grupo de personajes creados por Fabio Yabu en 1998, originalmente para su divulgación en internet, espacio donde obtuvieron bastante popularidad. Las historias exploran el universo de los super-héroes, basadas en las series televisivas japonesas de las décadas del ochenta y noventa, trasladadas para el ambiente infanto-juvenil. Al final del 2000 los personajes fueron publicados en una miniserie en tres ediciones, siguiendo el patrón artístico de los mangas, y buscando alcanzar el creciente mercado de lectores de este tipo de publicaciones en el país. De cierta forma, Combo Rangers Revolution se diferencia un poco del resto de los títulos comentados por procurar alcanzar no solamente niños, sino también los preadolescentes.

* *Lobinho e os Protetores do Amazonas* publicado por la Editora Par, del Estado de São Paolo, y producido por los Estudios Avila, de Valdemir Avila. Trata sobre un grupo de animales y un indio brasileño que, dirigidos por un lobo guará, defienden la floresta amazónica. Las historias abordan temas ecológicos, folclóricos e históricos. Se inscribe en la misma línea nacionalista de las historietas de Pereré, de Ziraldo Alves Pinto, buscando recuperar elementos característicos de la realidad brasileña, aunque esté bien distante de la brillantez de este último.

* *Luana e sua Turma*, publicado por la Editora Toque de Midas, de São Paulo, con la coordinación artística de Arthur García y guiones de Oswaldo Faustino y Julio Emilio Braz. Además de una iniciativa con fines comerciales, representa una propuesta de utilización de las historietas como elemento de integración racial. Luana, la primera heroína afro-brasileña mirim de la historia de Brasil, y conforme comenta en el primer número de la revista Aroldo Macedo, director responsable de la editora, una "afro-brasileña sin miedos, ni rencores, con espíritu abierto y dispuesta a distribuir amor y amistad". En el grupo de niños, además de la protagonista, participan también pequeños de otras etnias, buscando representar la sociedad brasileña en toda su plenitud. Las historias buscan penetrar hondo en la imaginación infantil (Luana posee un talismán mágico), y la defensa del medio ambiente como eje central. Cada número de la revista presenta una sección fija denominada "Contos da Vovó Josefa", que trae cuentos vinculados al continente africano.

* *O Menino Maluquinho e sua Turma*, publicado por la Editora Terra, de Goiania, trae de vuelta el personaje creado por Ziraldo Alves Pinto para libros infantiles, publicado anteriormente en historietas por la Editora Abril en revista propia, de 1989 a 1993. Las historias publicadas hasta el momento constituyen apenas un reaprovechamiento del material ya publicado anteriormente.

* *Planeta Azul*, publicada desde 1997 por la Fundación Mokiti Okada, de São Paulo, tiene una propuesta nítidamente educativa, observando la construcción y adoctrinamiento de niños pasivos, de buen comportamiento, amables, obedientes con sus padres y respetuosos de la naturaleza y los símbolos patrios. Las historias en general se inclinan para el didactismo, y se pierde en temas inocuos, que son abordados de manera poco inteligente. A pesar de que algunos de los personajes tienen características interesantes, el abordaje dado a las historias hacen que estas

desperdicien los elementos de atracción que podrían tener para los niños. La revista forma parte del proyecto de participación de la Fundación Mokiti Okada, con una nítida influencia de la cultura oriental.

* *A Turma del Gnomo Wagnel*, publicada por la Editora Millenium, de São Paulo, al final del 2000, trae personajes creados por Franco de Rosa y Wanderley Felipe. Las historias giran en torno a elementos mágicos y en defensa de la naturaleza. Cada gnomo tiene características específicas, buscando crear un grupo de personajes que consiga cautivar y mantener al público infantil. Explora un ambiente mitológico bastante popular en el ambiente europeo pero que obtiene poco éxito cuando es enfocado en historietas para Brasil.

Además de las diversas temáticas, es alentador en ese pequeño elenco de títulos la preocupación en insertar las revistas de historietas en un proyecto de mayor comunicación y difusión, incluyendo revistas de pasatiempos, libros infantiles, merchandising, materiales audiovisuales, presentaciones artísticas, juegos electrónicos, etc. Además de eso, buena parte de los títulos cuenta con páginas en internet para la divulgación de los productos y el contacto con lectores e interesados potenciales en la utilización de los personajes con fines comerciales (ex: www.comborangers.com.br; www.luana.com.br; www.lobinhonet.com.br; www.aninha.com.br). Se evidencia,así, un camino casi obligatorio para las historietas infantiles en el próximo siglo, el de integración con otros medios.

La segmentación del mercado parece también haber sido enfrentada por las pequeñas editoras brasileñas como una alternativa prometedora. De hecho, con el inicio del siglo 21 ya no es posible pensar en las historietas como un medio de comunicación dirigido a una gran masa de consumidores. Ellas se encaminan, cada vez más, hacia un proceso progresivo de segmentación que conducirá a menores tiradas y mayor variedad de títulos, que comienza a convertirse en algo cada vez más accesible debido a la disminución del costo de la tecnología relacionada con la producción de las revistas. Editoras pequeñas, en la medida en que poseen menor inversión económica, están particularmente bien posicionadas para beneficiarse de esos factores. Mientras tanto, dificultades para la distribución y correcto dimensionamiento del mercado brasileño generan problemas en el mantenimiento de la periodicidad de las revistas y en el consecuente retorno económico para sus productores. La regionalización de la distribución, iniciativa adoptada también por las grandes editoriales del país, puede ofrecer una respuesta satisfactoria a esas dificultades.

Conclusión

Las historietas infantiles presentaron un relativo desarrollo en Brasil, como demuestra la breve selección histórica presentada en este artículo. El hecho del país contar con un artista nativo capaz de retirar las empresas Disney de la primera posición en términos de consumo de historietas entre el público infantil y colocarlas en segundo o tercer lugar es, sin dudas un acontecimiento que merece ser destacado con orgullo. En este sentido, los historietistas brasileños tienen motivos para el regocijo. El éxito de Mauricio de Sousa, no obstante, tiene su brillo levemente opacado cuando se toma en cuenta que su em-

presa produce historietas de la misma forma que la de Disney, utilizando equipos anónimos de artistas que no reciben crédito formal por su trabajo. En ese sentido, nada es perfecto.

El siglo 21 se inicia, por lo tanto, con un movimiento de retroceso en el consumo de historietas. Es ese tipo de ambiente o monopolio de mercado, por pocos nombres que estén representados, a largo plazo, es una alternativa suicida, encaminándose inexorablemente hacia un vacío temático de los personajes y un agotamiento de los lectores. El nuevo siglo exigirá renovación en el área de las historietas infantiles, para conseguir la formación de futuras generaciones de lectores.

Editoras emergentes pueden representar el inicio de ese movimiento de renovación del mercado de historietas infantiles brasileñas, al propiciar una oferta de mayor variedad de productos y de personajes. A pesar que de forma incipiente, ya se puede percibir en el país, un movimiento inicial en el sentido de la segmentación del público y la búsqueda de temáticas más próximas a la realidad nacional. Como señal promisoria de esa tendencia, se evidencia la preocupación por desarrollar historias con temáticas ecológicas, acompañando una tendencia cada vez más presente en la sociedad: el siglo 21 se inicia, también, como un periodo en que se busca la concientización generalizada sobre la necesidad de preservación y recuperación del medio ambiente. Así, aunque todavía el camino para el éxito permanezca siendo una incógnita, debido principalmente al rápido desarrollo tecnológico y a los efectos que este tiene en el mundo del entretenimiento en general y en el de las historietas en particular, existen motivos para considerar que el canto del cisne aún esta lejos de ocurrir para las historietas infantiles brasileñas. Al final, cuando se piensa en historietas en Brasil, las victorias del pasado, aunque en menor cantidad de lo deseable y circunscritas más al público infantil, representan una garantía de que las dificultades pueden ser debidamente valoradas, garantizando la permanencia de ese medio de comunicación y la preservación de aquellos que a él se dedican.

Referencias bibliográficas

Cirne, Moacy: «Quadrinhos infantis brasileiros: uma breve leitura», *Cultura*, **9**, 32, pp. 31-37, abr.-set, 1979.

–: «Uma introdução política aos quadrinhos», Achiamé/Angra, Río de Janeiro, 1982.

–: «História e crítica dos quadrinhos brasileiros», Ed Europa, Funarte, Río de Janeiro, 1990.

Cotrim, Álvaro: «Era uma vez um..."Tico Tico" », *Cultura*, **4**, 15, pp. 82-91, 1974.

Feijó, Mario: «Quadrinhos em ação: un século de história», Editora Moderna, Sao Paolo, 1997.

McCloud, Scott: «Reinventing comics», Perennial, New York, 2000.

Moya, Álvaro de: «Historia da história em quadrinhos», L&PM, Porto Alegre, 1986.

–: «Comics in Brazil»,*Studies in Latin American Popular Culture*, v. 7, pp. 227-239, 1988.

– et al: «Shazam! », Perspectiva, Sao Paulo, 1970.

Santos, Roberto Elísio dos: «Para reler os quadrinhos Disney: Linguagem, técnica, evoluçção e análise de HQs», Tese de Doutorado, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

Silva, Diamantino da: «Quadrinhos para quadrados», Porto Alegre, Bels, 1976.

Vergueiro, Waldomiro: «Historias em quadrinhos: seu papel na industria de comunição de massa», São Paulo, 1985 (Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo).

–: «Historias em quadrinhos e identidade nacional: o caso Pererê», *Comunicações e Artes*, **15**, 14, p. 21, 1990.

–: «Children's comics in Brazil: from Chiquinho to Monica, a difficult journey», *International Journal of Comic Art*, **1**, 1, 1999.

HISTORIA

Panorama de la historieta en Colombia

Daniel Rabanal
Historietista, Bogotá, Colombia

Resumen

Colombia no se ha caracterizado nunca por una producción historietística abundante ni de calidad, sin embargo en las décadas de los 50 y los 60 hubo un gran consumo de historietas importadas, principalmente de México y los EE.UU. De esta época resultó una suerte de nostalgia por un género que en el país jamás tuvo identidad propia. En los 80 no fueron pocos los intentos de revivir una historieta «colombiana», pero lamentablemente no pasaron de eso, sólo intentos. En los 90, toda una generación de jóvenes dibujantes, ahora infuenciados por el manga *japonés y sin nexos ya con la tradición norteamericana, se lanzaron a una nueva serie de intentos, irregular pero meritoria, de la cual tampoco ha sobrevivido mucho. La historia de estas idas y venidas alrededor de la producción de historieta en Colombia es lo que, muy sintéticamente trata de comentarse en este trabajo.*

Abstract

Columbia was never characterized by either a large nor a high quality comics production, certainly during the fifties and the sixties there was a large consumption of imported comics mainly from Mexico and Usa. Later a kind of yearning remained for a genre which never attained its own identity. In the eighties the attempts of creating «columbian» comics were many but infotunately they remained only at the attempt level. In the nineties, the young artists, influenced by the Japanese manga *and without links with the North-American tradition, launced themselves into a new series of attempts , irregular but meritorious, of which not very much survived. In this paper the history of this going there and back of the comics production in Columbioa is dealt very synthetically.*

El intento de reseñar una historia de la historieta en Colombia se parece mucho, a primera vista, a una empresa inútil. Y tal vez no sea lo más indicado para un historietista: cuesta aceptar que, durante la mayor parte del siglo que recién acaba, la historieta prácticamente no haya existido en este país. Pero puede servir para entender un poco el hecho de que en los últimos diez años la historieta se haya transformado en una referencia casi obligada para los estudiosos de la «cultura popular». También sirve, aún cuando esto no sea algo que necesiten los amantes del género, para sorprenderse con la vitalidad y capacidad de regeneración de una forma expresiva que ya ha pasado los cien años. Y por último, un beneficio extra: es muy probable que este intento sea el primer paso para escribir esa historia que en Colombia nunca se ha escrito y que sería

Figura 1: Página de «El Mojicón» de Adolfo Samper (*El Mundo al Día*, 1924)

de tanta utilidad para la multitud de amateurs que parece surgir día a día en estas tierras.

Introducción

Cuando en Colombia se habla de historieta se la llama *caricaturas, monos o monachos*, términos todos estos que, en realidad, se refieren a otras cosas. Y es que aquí no existe todavía un nombre propio difundido y aceptado para el género, por la sencilla razón de que en Colombia la historieta nunca conoció épocas de una popularidad tal que justificara bautizarla con un nombre propio.

La primer pregunta que surge al verificar este hecho es ¿y por qué fue así? América Latina tiene una riquísima tradición en el género: Argentina, México, Uruguay, Brasil y Cuba dan prueba de ello. Por otra parte, casi ningún país del continente se vio exento de la influencia todopoderosa del cómic norteamericano desde muy temprano en la historia. ¿Por qué, entonces, nada de esto ocurrió en Colombia?

La respuesta a esta pregunta seguramente no es sencilla y tampoco este es el espacio adecuado para tratarla en profundidad, pero a modo de primera aproximación podría intentarse un esbozo.

La historieta, al igual que el cine, es producto de lo que podríamos llamar la «modernidad urbana». Nació, en la forma en que la conocemos, en los grandes periódicos neoyorquinos de finales del siglo XIX y creció con el impulso de la competencia de esos mismos periódicos. Y su público principal fue, desde un principio, el habitante de la ciudad.

En Colombia, esa modernidad urbana fue un fenómeno muy tardío respecto de los países industrializados del norte e incluso respecto de países de América como los citados más arriba. Es suficiente tener en cuenta que en 1950 el 70% de la población del país era rural y el resto, unos tres millones, se repartía entre cinco ciudades «medianas», siendo la mayor Bogotá con unos seiscientos mil habitantes.

Cuando finalmente se produce el crecimiento de las ciudades, producto de las migraciones internas, éste coincide prácticamente con la consolidación de la TV como medio masivo. Esto tuvo como consecuencia, entre otras cosas, el haber saltado toda una etapa de la formación de la cultura urbana en la que el papel impreso jugó un rol fundamental.

Es bastante probable, entonces, que al menos una de las explicaciones a la ausencia de tradición en el campo de la

historieta en Colombia tenga que ver con ese proceso.

La historia

Para desarrollar el siguiente esquema de la evolución de la historieta en Colombia nos referiremos a períodos bastante diferenciados. El primero va de 1924 a 1960; el segundo, de 1960 a 1980 y el tercero de 1980 hasta hoy.

El primer período debe ser considerado por el hecho de contener los primeros intentos de historieta en el país y, secundariamente, porque su estudio pone de manifiesto la relación existente entre el cómic y la cultura urbana.

En el lapso entre 1960 y 1980 coincide de la irrupción de la modernidad urbana con la difusión de historietas mexicanas y norteamericanas de consumo popular y la aparición de los primeros dibujantes y grupos de jóvenes preocupados específicamente por la historieta. También en estos años aparecen en Colombia las primeras revistas dedicadas en forma exclusiva al género.

Finalmente, el período que va de 1980 hasta nuestros días es el de la eclosión de proyectos editoriales vinculados a la historieta, siempre independientes y mayoritariamente frustrados.

1924-1960

En 1924, Adolfo Samper (1900--1992) publica en el diario gráfico vespertino *Mundo al Día*, la que se considera primera historieta hecha en Colombia: «Mojicón». Esta historieta es en realidad una adaptación de «Smithy», tira que por esos años se publicaba en el *Daily News* de los Estados Unidos. Samper, que ya era un caricaturista con cierto reconocimiento, la realiza por iniciativa del director del diario, Arturo Manrique, pero nunca la firmó por no considerarla un trabajo propio. La historieta aparecía ocupando siempre toda la última página del diario, que a diferencia del resto, era de papel esmaltado. Este detalle habla de la jerarquía que el director le otorgaba. Y durante unos pocos días del mes de abril de 1924, también aparecieron en el interior de la publicación un par de tiras realizadas por el mismo Samper, una titulada «La hermana de Mojicón», la otra «Los filipichines». Pero del mismo modo en que aparecieron desaparecieron. Finalmente el diario cerró en 1931 y con él desapareció la tira.

Figura 2: Página de «Pepe Pepazo»de M. Rodríguez (*Michín*, 1949).

Respecto de esta primera experiencia resulta interesante señalar que Arturo Manrique decidió iniciar la publicación de historietas impresionado por el éxito

Figura 3: Carátula de *Click!* número 7 (1984).

y difusión que éstas tenían en Estados Unidos, pero ni Samper ni el público pusieron mayor atención en el experimento.

De 1933 data la que parece ser la primera revista dedicada al público infantil en Colombia: *Chanchito*. Diagramada y escrita con una seriedad más propia de lectores adultos, tiene muy poca ilustración y a lo largo del año que dura su publicación presenta dos protohistorietas: «Fantásticas aventuras de Tito y Tof» y «Las aventuras de Mickey Mouse». Ninguna de las dos tiene firma ni créditos, pero la primera parece ser de origen europeo y la segunda es, obviamente, de Walt Disney, en la versión de 1930 dibujada por Ub Iwerks.

En 1943 el mismo Samper de «El Mojicón» comienza a publicar en el semanario *Sábado* «Don Amacise», esta vez enteramente creada por él y que logra una cierta repercusión, manteniéndose hasta 1951. «Don Amacise» caricaturizaba a la clase media bogotana y puede definirse como una historieta costumbrista.

En esa década de los cuarentas comienzan a ser publicadas tres revistas dirigidas al público infantil. Aquí es interesante señalar que para entonces ya llegaba al país la revista *Billiken* de la editorial Atlántida de Argentina, en una edición especialmente hecha para Colombia. *Billiken*, que es la más antigua de las publicaciones infantiles de América Latina –apareció en 1919 como semanario y aún sigue saliendo –, publicó en Argentina desde un principio varias historietas, algunas norteamericanas y otras nacionales, pero en la edición especial para Colombia esas historietas no aparecían. La edición realizada para Colombia trataba casi exclusivamente temas históricos y geográficos del país, aparentemente con textos enviados a la Argentina e ilustrados allí.

Las tres revistas infantiles que aparecen en esos años son: *Merlín* (1940), *Michín* (1945) y *Pombo* (1948). En las tres se publican tiras cómicas, de factura muy primitiva y las más de las veces sin firma. También aparece alguna que otra historia de aventuras pero siempre con la antigua fórmula de las viñetas con texto aparte.

Así, sin pena ni gloria pasan estos 36 años de la historieta colombiana. Años en los que en otros países se sucedían diversas épocas de oro para el cómic, períodos riquísimos de evolución y crecimiento del género.

Y conviene insistir en esto: la causa fundamental de este hecho debe buscar-

se en la inexistencia de un público «preparado», en el sentido sociológico, para la lectura de historietas. Dibujantes y potenciales autores los hubo, pero cuando circunstancialmente intentaron incursionar en el cómic, nunca obtuvieron respuesta del público. También existieron los medios –diarios y revistas – pero casi nunca sus lectores reclamaron o festejaron la aparición de historietas.

Cuando ese público comienza a parecer, es decir, cuando la modernidad urbana irrumpe finalmente en Colombia, se presenta el primer síntoma de un cambio en la historia nacional del género.

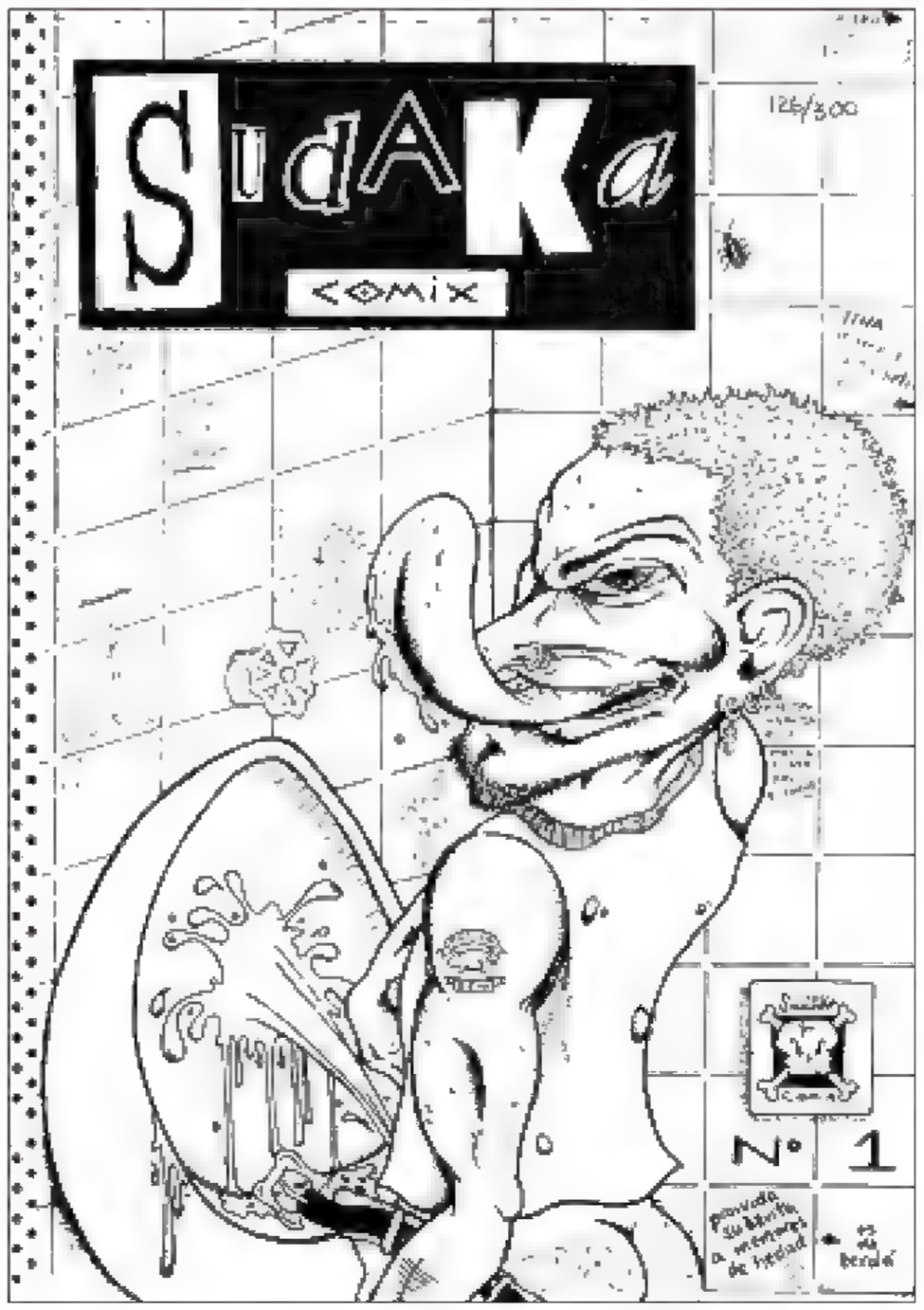


Figura 4: Carátula del número 1 de *Sudaka* (1984).

1960-1980

Desde mediados de los años cincuentas las ciudades colombianas, y principalmente Bogotá, comienzan a crecer. Con ese crecimiento aparece al menos el público potencial de la historieta. Pero la ausencia de tradición y experiencia hace que no existan autores capaces de responder a ese público. Por otra parte para las élites culturales –y dominantes – la historieta es un subproducto despreciable y hasta nocivo, de modo tal que tampoco hay ningún tipo de apoyo editorial o financiero para la producción nacional. Así que para aquellos que comienzan a ver las posibilidades económicas del negocio de la historieta, sólo queda traer la producción norteamericana y mexicana de esos años.

De esta manera se inicia una cierta difusión de los cómics de súper-héroes y del oeste como así también de algunas de las historietas de mayor éxito en México.

Así es que cuando en esta década de 1960, en algunos jóvenes dibujantes colombianos surge un interés por la historieta y su realización, los únicos modelos que tienen a la mano son los de México y los EEUU.

En 1962 comienza a publicarse en el diario *El Tiempo* «Copetín» de Ernesto Franco. «Copetín», para muchos, es la tira cómica más representativa de Colombia. En todo caso se trata, indiscutiblemente, de la tira de mayor duración en la historia del país: 32 años ininterrumpidos.

«Copetín» es una historieta humorística de tono más bien cáustico que tiene como personaje central a un gamín, como en Colombia se les llama a los chicos de la calle. La línea del dibujo es bastante convencional, pero refleja duramente y con un fuerte carácter de crítica social la vida marginal en una Bogotá que ya se perfila claramente como

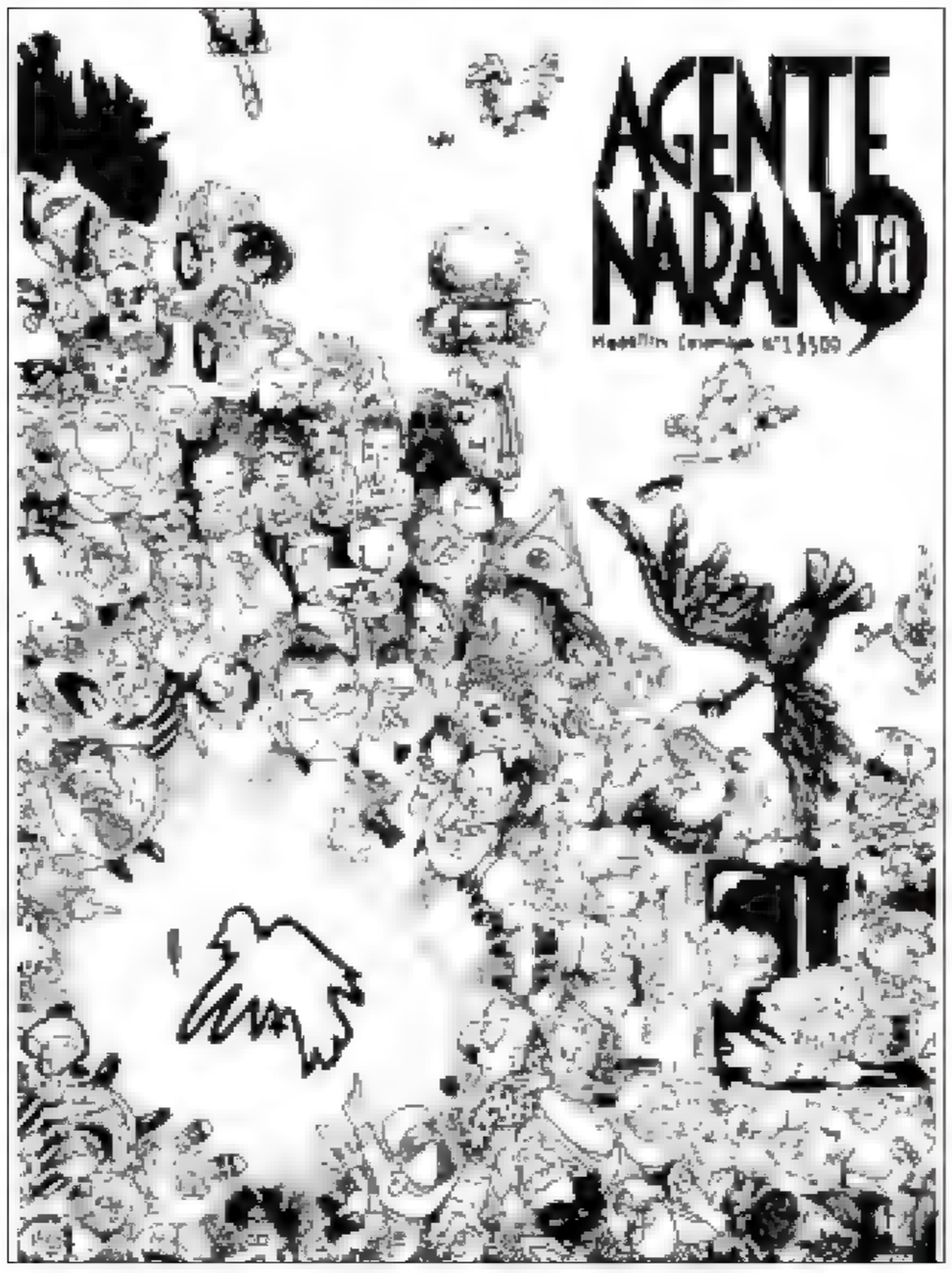


Figura 5: Carátula del número 1 de *Agente Naranja* (1993).

la gran urbe del país. Su trascendencia en el tiempo entonces no es casual y tampoco ese carácter representativo que se le asigna, ya que con ninguna otra historieta sucedió lo mismo.

En 1964 aparece una revista editada por la Policía Nacional de Colombia: *Policía en Acción*. Se trata de una publicación oficial que relata en forma de historietas el accionar de la policía contra el delito, siempre, claro está, en tono apologético y moralista. Es interesante el dibujo, realizado por Ernesto Acero y Francisco Bernal –de quienes no hay ninguna otra referencia – en un estilo muy propio de la historieta mexicana de esos años.

En 1967 se realiza en Bogotá la primera muestra de dibujantes de historietas, organizada por un grupo de jóvenes interesados en promover el género. De esa iniciativa surge una publicación que debe ser considerada como la primera revista independiente colombiana dedicada exclusivamente a la historieta. *Super Historietas* apareció en 1968 y alcanzó apenas al número cinco, saliendo quincenalmente.

El grupo de dibujantes estaba conformado por el ya mencionado Ernesto Franco, autor de «Copetín»; Carlos Garzón, quien a mediados de la década de los setenta sería convocado por Al Williamson en los EEUU para trabajar allí en el entintado de planchas; Jorge Peña, Nelson Ramirez y Julio Jimenez.

Los años setentas traerán un cierto incremento en el desarrollo de la historieta en Colombia, aunque siempre con la irregularidad y falta de continuidad que caracterizan a los procesos no consolidados. Hay ensayos e intentos aquí y allá, pero casi ninguno logra una permanencia digna de mención.

En esos años los dos diarios más importantes de Colombia comienzan a publicar sendas historietas de aventura histórica: «Calarcá» de Carlos Garzón en *El Tiempo* en 1969 y «La Gaitana» de Serafín Díaz en *El Espectador* en 1970. Simultáneamente, en el diario *El Pueblo* de Cali, se publica «Ibaná», una tira que cuenta las aventuras de una estudiante de antropología dedicada a investigar las leyendas de fabulosos tesoros ocultos de la época precolombina, con guión de M. Puerta y dibujos de Mc Cormic.

Estos tres trabajos tendrán corta vida en los periódicos a pesar de ser buenos intentos de realizar historieta con temas nacionales. Los motivos por los que son interrumpidas no se conocen con precisión –salvo en el caso de «Calarcá», que es suspendida por el traslado de su

HABANA 1944
GUION: BARREIRO
DIBUJOS: JOSÉ SANABRIA
MI NOMBRE ES RICHARD BRASIER, Y AUNQUE NACIDO EN LA MARTINICA, TODOS ME CONOCEN COMO EL FRANCÉS
ESTA HISTORIA COMIENZA EN UNA CALIDA NOCHE DE JULIO. ESTABA ACOSTUMBRADO DE JUGAR A TRES BANDAS CONMIGO MISMO. FALTABA POCO PARA EL AMANECER Y AQUELLA ERA UNA HORA MAS DE BOLICHES QUE DE BILLARES. CASI NO HABÍA PARROQUIANOS Y ME SORPRENDIÓ VERLO EN LA ENTRADA...
TAN RALO COMO JOVEN. CON AQUEL FRAGIL AIRE MELANCÓLICO Y EL BOLSO MARINERO CARGADO POR SOBRE EL HOMBRO.
UNA CERVEZA Y UN WHISKY.
NO TENEMOS WHISKY. SÓLO RHON Y PERNAUD.

Figura 6: La primera página de «Habana 1944» de Barreiro y Sanabria (*Acme*, **3**, 11, 1996).

autor a los EEUU – pero seguramente intervienen algunos de los factores ya mencionados acerca de la escasa respuesta del público, como también el po-

¡PERO QUE PARE BRACO EH? ¡QUE PARE BRACO!
¡ESO, ESO, QUE PARE BRACO!
¡SIEMPRE TENGO QUE PARAR YO, SEÑOR! ¡NO ES JUSTO NO JUEGO, NO JUEGO!
¡TÚ PARAS, PORQUE YO LO DIGO, QUE PARA ESO SOY TU REY, EA!
SI, SEÑOR
PARARÁS EN ESE ÁRBOL Y CONTARÁS HASTA CIEN Y NO SE VALE MIRAR ¿ESTAMOS?
SI, SEÑOR

Figura 7: Página de «El juego del escondite» de Abulí y Velásquez (*Acme*, **3**, 11, 1996).

co interés por parte de las directivas de los diarios en mantener y desarrollar el género cuando hacerlo implicaba un gasto mayor al de la compra de material

extranjero. No hay que descartar tampoco las dificultades, por parte de los historietistas, para mantener un ritmo de producción acorde con las exigencias de la publicación diaria y con una paga muy por debajo de lo adecuado para mantener ese ritmo.

En marzo de1973, José María López, conocido como caricaturista bajo el seudónimo de Pepón, lanza una revista semanal infantil con el nombre de *Mini-Monos*, anunciando en la presentación del número uno que se trata «sin dudas, de la primera revista de historietas colombiana». Esta revista, que por cierto no es la primera, nace como resultado del éxito de un programa televisivo del mismo nombre en el que Pepón enseñaba a hacer caricaturas. La publicación sale hasta agosto de ese mismo año. El promedio de los trabajos es mediocre y se destaca, más por el tipo de humor que por la línea, *Papá-Jipi* del propio Pepón.

Alrededor de 1975 se crea la editorial El Greco, que poco después pasaría a ser Editora 5, para dedicarse a la publicación de material mexicano y estadounidense. Muy pronto alcanza una gran expansión y en los años ochentas es una importante exportadora a otros países de Latinoamérica de esa producción que no es original de Colombia.

En 1976, la editorial El Greco se encuentra con un problema al ver discontinuado, por problemas aduaneros, el envío de películas para una de sus revistas: *El hombre nuclear*. Las historietas de *El hombre nuclear* eran producidas en EEUU al tiempo con la serie televisiva del mismo nombre que también se difundía en Colombia. Entonces se convoca a Jorge Peña para seguir con la producción imitando el estilo de los originales norteamericanos y creando él mismo los nuevos guiones previa aprobación por parte de la Marvel Cómics. De este modo resultan 24 ejemplares de esta publicación que viene a colocar a Jorge Peña como el segundo historietista, por cantidad de trabajo realizado, detrás de Ernesto Franco con su «Copetín».

La década del 70 termina con la aparición, en la ciudad de Cali, de una revista que es el anticipo de lo que serán los años ochentas en cuanto a la historieta en Colombia. Esa revista es *Click!*, y su primer número es de agosto de 1979 pero por sus características debe ser incluida en el período siguiente.

1980 en adelante

El editorial del número uno de la revista *Click!* comienza citando a un ignoto poeta colombiano con la siguiente frase: «[...] Todo nos llega tarde [...]». Aunque luego no se aclare con precisión a que se está refiriendo, resulta más que obvio.

A mediados de los años sesentas se había producido en Europa el encumbramiento de la historieta –por así decirlo – en el mundo de la cultura. Una rapidísima enunciación de los sucesos europeos en esos años servirá para refrescar la importancia de los mismos: en 1962 se crea en Francia el club «Des Bandes Dessinées». En 1965 se realiza la primera convención internacional del cómic en Bordighera, Italia. Ese mismo año aparece en Milán la revista *Linus*. En 1966 se celebra el primer salón de Lucca y en 1968 se realiza en El Louvre la primera exposición de la historieta. Y esto sólo para mencionar los acontecimientos institucionales alrededor del género.

Figura 8: Página de «Educación sentimental» de Diego Guerra (*Acme*, **3**, 10, 1995).

Hay que esperar más de quince años para que todo este proceso de innovación y crecimiento comience a tener un tímido reflejo en Colombia. De allí el «... Todo nos llega tarde ...» de la revista *Click!*.

Click! como ya dijimos, aparece en agosto de 1979 como publicación trimestral y llega a su número 7 –y último– en marzo de 1984. Se presentaba como «Revista colombiana de estudio e información de la historieta» y estaba realizada por un grupo de intelectuales caleños con evidentes inquietudes políticas. Los fundadores fueron Ricardo Potes, Gilberto Parra, León Octavio, Felipe Ossa, Diego Pombo y Hans Anderegg.

Entre los méritos indiscutibles de esta publicación se cuenta el de ser la primera en aportar información internacional sobre la historieta, reproduciendo artículos de otras revistas y periódicos, principalmente de Argentina. Contenía también artículos analíticos y críticos sobre la historieta en Colombia y notas teóricas acerca de la producción del cómic.

En septiembre de 1981, el diario *El Espectador*, inicia la publicación de un suplemento dominical dedicado exclusivamente a la historieta: *Los Monos*, con tiras de humor norteamericanas y con tres episodios completos, también realizados en los EE.UU., el primero de «El hombre araña», el segundo de «Superman» y el tercero, una historia romántica titulada «El pirata del amor».

Pero ya a partir del número tres de la publicación aparece un aviso solicitando «dibujantes de tiras cómicas». Y en el número ocho se presenta «La colonia», una historieta de Bernardo Ríos, muy confusa y de difícil lectura que finaliza después de trece páginas. En el número diez comienza «Tukano», de Jorge Peña, uno de los muy pocos historietistas profesionales que venía trabajando con regularidad en distintos medios desde 1968, cuando participó en la revista *Super Historietas*. «Tukano» es una suerte de «Tarzán» criollo puesto en el Amazonas entre indígenas vestidos como africanos y en una ambientación carente en absoluto de correspondencia geográfica.

El intento del diario por dar un espacio a la producción colombiana funciona con un relativo éxito por espacio de ocho años, pero finalmente se ve frustrado por problemas económicos internos. En 1989, el suplemento dominical de *El Espectador* cambia de carácter y se transforma en una revista infantil con un muy reducido espacio para tiras có-

micas internacionales, principalmente norteamericanas.

En 1982 aparece un fanzine publicado por un grupo de estudiantes de artes de la Universidad Nacional de Bogotá: *Humorún*. En realidad esta es una publicación de humor gráfico, pero en ella se dan cita un grupo de jóvenes que en años posteriores van a ser los impulsores de toda una serie de revistas especializadas de gran importancia para el actual renacimiento de la historieta en Colombia. El fundador de *Humorún* es Jorge Grosso, quien muy pronto comenzaría una sólida carrera como caricaturista en el diario *El Tiempo*, y el «segundo de a bordo» es Bernardo Rincón, actual responsable de uno de los intentos más respetables de revista de historietas: *Acme*, de la cual hablaremos más adelante. También encontramos nuevamente a Jorge Peña –profesor ahora en la facultad de diseño – pero esta vez dedicado al humor gráfico y con una calidad de línea y contenido muy superior a la de sus trabajos historietísticos contemporáneos.

De manera paralela a estos proyectos amateurs, la única editorial que se dedica a la publicación de cómics en forma sistemática y con notables beneficios económicos es Editora 5. Pero a esta casa editorial no es la historieta lo que le interesa sino la veta comercial que encontró gracias a ella. Dedicada, como ya dijimos, fundamentalmente a la publicación de material mexicano y estadounidense de carácter popular, edita, de tanto en tanto, alguna producción colombiana siempre seleccionada con el mismo criterio. «La capitana» de 1983 dibujada por los hermanos Valbuena y «Las aventuras de Montecristo» de 1985 dibujadas por Jairo Alvarez y basada en un programa humorístico radial muy exitoso desde los años cuarentas, son un buen ejemplo de esa producción.

En 1986, un ambicioso proyecto financiado «bajo cuerdas» por el diario *El Tiempo*, aborta con la publicación de su primer número. Se trata de W.C., donde se vuelve a encontrar a Jorge Grosso y Bernardo Rincón bajo la dirección de Fernando Mancera. W.C., de lujosa presentación y gran formato, se propone como mensuario dedicado a «sexo, droga, rock, cómics, cine, arte, graffiti, humor, TV y ficción». A pesar de diversas desprolijidades de carácter editorial –no tiene fecha de edición y hay trabajos importantes sin ningún tipo de crédito – prometía ser una excelente publicación. Entre otros autores, presentaba a Manara con una primera entrega de *Click!*. Lamentablemente quedó en ese único número.

En 1987, *El Tiempo* lanza una sorprendente modificación en su suplemento dominical publicando en gran formato historietas principalmente europeas, entre ellas «Lucky Lucke» y «El teniente Blueberry». Lo que parecía ser una decidida apuesta por el cómic, no alcanza a durar un año. Las largas entregas de «El teniente Blueberry» parecían aburrir a los lectores. Por otra parte, el costo de los derechos resultaba excesivo, y además hubo problemas aduaneros porque el proceso de importación de las películas no había sido del todo correcto.

Hacia fines del 91 *La Prensa*, otro diario de Bogotá, apuesta por la historieta, pero en este caso de producción nacional. «La tiradera» se llama la sección que ocupa dos páginas centrales de la edición dominical y la mitad de la úl-

tima todos los días. Jorge Grosso y Bernardo Rincón vuelven a aparecer como las firmas permanentes de esta sección acompañados por un considerable número de seudónimos que ocultan a jóvenes estudiantes o ilustradores haciendo sus primeras armas en la prensa. Ni la calidad gráfica ni los guiones están a la altura del espacio dedicado por el diario; no hay continuidad en los trabajos y, según los dibujantes, tampoco en los pagos. Así las cosas, este nuevo intento por desarrollar la historieta nacional muere antes de cumplir el año.

Mientras tanto, en la ciudad de Cali, al sur del país, suceden intentos similares, aunque aún con menores permanencias en el mercado. Ya hablamos de la pionera revista *Click!* que había dejado de aparecer en 1984. En 1987 uno de sus fundadores, Ricardo Potes, profesor del Instituto de Bellas Artes de la Universidad del Valle con un grupo de estudiantes edita *Gazapera*, «revista experimental de historietas» que queda en su primer número. Por esos mismos años se forma el Grupo Tercer Milenio con estudiantes y docentes de la misma universidad. Este grupo, conformado entre otros por José Campo, William Alzate y Jorge Vaquero produjo también su propia publicación en 1991: *Tercer Milenio*, que apenas alcanzó el número dos.

Estos mismos dibujantes comandaron, cuatro años después, una experiencia de suplemento dominical de historietas en el diario *El Occidente* de Cali, experiencia que duró seis meses.

En 1994, también en la ciudad de Cali, José y Oscar Campo con el apoyo de la Universidad del Valle editan un libro de 86 páginas con el título de «Historias de Indias». Se trata de dos historietas de ficción histórica alrededor del tema de la conquista de América, y a pesar de la escasísima circulación que tuvo, es un trabajo interesante que tiene la particularidad de ser el primer libro de historietas de esa extensión que se realiza en Colombia.

Estamos entonces en plena década de 1990, en la cual encontramos la mayor concentración de proyectos editoriales independientes, coincidentes, por otra parte, con una retracción del interés por la historieta de parte de los grandes medios.

En 1992 aparece el primer número de *Acme*, dirigida por Bernardo Rincón y Gilles Fauveau, reuniendo a un buen grupo de jóvenes dibujantes principalmente bogotanos. Si bien en términos estrictos se trata de un fanzine (en el sentido que las colaboraciones son todas gratuitas y la distribución no se realiza a través de empresas especializadas), su presentación corresponde a la de una publicación comercial. *Acme* logró superar la temida barrera de las primeras ediciones y a llegado, luego de cuatro años de permanencia, al número doce. Conviene señalar que a pesar de no haber superado aún su carácter no-profesional, la revista ha ido mejorando notablemente en cuanto a la calidad de los trabajos presentados y ha ido incorporando a algunos autores extranjeros.

En *Acme* aparecen dibujantes como Leocomix (Leonardo Espinoza), Quiló (Néstor Guillot), Victor Hugo Velásquez, Diego Guerra, Giovanni Castro, José Sanabria y el propio Rincón, entre otros.

La revista incluye además secciones fijas de información sobre el mundo de la historieta, cine y música. En cuanto

al trabajo estrictamente historietísco puede decirse que ha alcanzado un nivel medio aceptable con algunos puntos máximos como los trabajos de Victor Velásquez y los de Sanabria con guiones de Abulí y Barreiro.

En 1994 se fractura el grupo fundador de *Acme* y una buena parte de los componentes iniciales crea una nueva publicación: *TNT*. El editor de esta nueva revista es Gilles Fauveau y el elenco estable de colaboradores lo conforman Quiló, Leocomix y Giovanni Castro, entre otros. *TNT* se presentó con características formales muy similares a las de *Acme*, pero su historia fue mucho más breve, dejó de salir luego del número tres.

En estos años también se mueve el ambiente historietístico en el resto del país, principalmente en la ciudad de Medellín, donde aparece una cantidad de fanzines de dispareja calidad, destacándose *Agente Naranja* y *Zape Pelele*, ambos de 1993. *Agente Naranja* va por el número cuatro y *Zape Pelele* por el nueve. Si bien con características distintas (la primera con un tono más underground y desfachatado, la segunda más convencional) ambas publicaciones repiten el esquema de las revistas que por su presentación parecen pertenecer a un circuito comercial consolidado pero que en realidad circulan de manera restringida y no pagan a los autores.

Otro fanzine interesante producido en la ciudad de Medellín fue *Sudaka*, de 1994, pero lamentablemente no pasó de su primer número.

En 1995 el suplemento *Los Monos*, del diario *El Espectador* comienza a publicar «Las aventuras de Gato» de Daniel Rabanal. Esta historieta que

Figura 9: Página de «Un septiembre en New York» de Leocomix (*Acme*, **2**, 5, 1993).

prontamente alcanza repercusión en el público y en la prensa, marca el retorno de este suplemento dominical a la publicación de trabajos realizados en el país y la reaparición de la historieta de aventuras de corte clásico, con continuidad. De «Las aventuras de Gato» se publicaron cuatro episodios entre julio del 95 y agosto del 98. El primer episodio, titulado «El triángulo de la Candelaria», se editó en forma de álbum transformándose en la primera historieta, en Colombia, que con esas características ingresa al circuito comercial de distribución. Por la publicación de este trabajo, el diario *El Espectador* recibió en Lucca 96 el premio «Yambo» a la mejor iniciativa editorial.

En 1996, en el marco de la 9ª Feria Internacional del Libro de Bogotá, se lanzó la revista *Tostadora de Cerebros*,

Datos biográficos de algunos historietistas en actividad

Giovanni Castro
Barranquilla, Colombia, 1967. Estudió bachillerato industrial y se dedicó posteriormente a la ilustración publicitaria. Colaboró con la revista *Acme* y luego con *TNT*. Se destaca su trabajo como ilustrador de carátulas.

Leonardo Espinosa (Leocomix)
Bogotá,Colombia, 1970. Estudió diseño gráfico en la Universidad Tadeo Lozano de Bogotá y posteriormente en la School of Visual Arts de Nueva York. Colabora con la revista *Acme* desde su inicio y ha participado en numerosas exposiciones en Francia y Japón. Reside actualmente en los EEUU.

Carlos Garzón
Colombia, 1945. Creó su primer personaje, «El Dago» (1967) para una revista institucional. Fundador de la Asociación Colombiana de Historietas Gráficas. Participa en 1968 en la creación de la revista *Super-Historietas*. En 1970 publica «Calarcá» en el diario *El Espectador*. Desde 1975 se establece en los EEUU donde sigue trabajando principalmente para la Marvel Cómics.

Diego Guerra
Bogotá, Colombia, 1971. Estudió diseño gráfico en la Universidad Central de Venezuela. Ha publicado sus trabajos en *Acme*, *TNT* y *Maus* de Caracas. Su trabajo más destacado: «La educación sentimental», una larga saga sobre la vida de un grupo de jóvenes universitarios caraqueños.

Néstor Guillot (Quiló)
Honda, Colombia, 1962. Estudió diseño industrial en la Universidad Nacional. Ha colaborado en diversas publicaciones y periódicos de Colombia y participó en exposiciones colectivas en el país y Europa. Es uno de los fundadores de la revista *Tostadora de Cerebros*.

Daniel Rabanal
Buenos Aires, Argentina, 1949. Estudió arquitectura en la Universidad Nacional de Buenos Aires. Trabajó en periodismo y publicidad a partir de 1968. Desde 1989 reside en Colombia donde ha colaborado en numerosas publicaciones. Es autor de «Las aventuras de Gato», que se publicó en *El Espectador* y ha publicado historietas en revistas como *Soho* y *Dini*.

Bernardo Rincón
Bogotá,Colombia, 1959. Estudió publicidad en la Universidad Tadeo Lozano de Bogotá y posteriormente diseño gráfico en la Universidad Nacional, donde actualmente dicta clases de historieta. Ha colaborado con diversos periódicos entre ellos *El Tiempo* y *El Espectador*. Participó en varias exposiciones colectivas internacionales y fundó y dirigió la revista *Acme*.

Victor Hugo Velásquez (Viktor)
Bogotá, Colombia, 1967. Arquitecto de la Universidad Nacional. Publicó historietas en *Acme*, *TNT* y otras publicaciones colombianas y en *Lancio Story* y *Skorpio* de Italia. Dibujó también guiones de Sánchez Abulí y obtuvo el Premio al Mejor Cómic Extranjero en el primer Salón Caracas Cómic de Venezuela en 1996 por su historieta «El talismán del Zipa» y la Mención Palma Real por «El juego del escondite» , con guión de Sanchez Abulí, en el IV Encuentro Internacional de Historietistas de la Habana.

Nota
La lista anterior, obviamente es exigua; son muchos los dibujantes que faltan, pero dada la irregularidad de sus publicaciones y su itinerancia a través de diversos trabajos, no resulta sencillo ubicarlos. El resto de buena parte de los autores mencionados a lo largo de este «panorama», actualmente están dedicados a actividades desvinculadas del mundo de la historieta.

acaso el proyecto más sofisticado y costoso de revista de historietas que haya habido en Colombia. Treinta y dos páginas a todo color impresas en un excelente papel y con un despliegue gráfico digital más propio de los EEUU que de cualquier otro sitio. En esta revista el más extenso trabajo lleva por título «Reencuentros cercanos sin el tercer tipo» y pertenece a Quiló firmando con el nombre de Jesucristina. *Tostadora de Cerebros* no ha vuelto a aparecer.

Para finalizar este rápido desarrollo cronológico, conviene destacar que, en estos últimos años se han producido también algunos significativos indicios de interés por la historieta de parte de organismos e instituciones tradicionalmente alejados del género. Una prueba de ello es la asignación a la revista *Acme*, en dos ocasiones –1994 y 1996 – de una beca otorgada por Colcultura, organismo oficial equivalente a una secretaría nacional de cultura. Ese mismo organismo estatal otorgó una beca a Giovanni Castro para la realización de un libro de ilustraciones claramente vinculado al mundo del cómic. Por otra parte, en 1996 la Fundación Social, una fundación sin ánimo de lucro perteneciente a la iglesia católica y de larga trayectoria en el país, creó el Primer premio internacional de Cómics que otorgó, en 1997, cuatro mil dólares en premios para dos categorías: nacional e internacional. Además esa misma fundación editó una publicación de muy buena factura y de distribución gratuita llamada *Top Secret* y dedicada íntegramente a la historieta. En este primer número publica, entre otros, trabajos de Quiló y una muy buena historia en doce páginas de Víctor Velásquez.

Otro dato significativo en este sentido fue la creación de una materia «electiva» dentro de la carrera de Diseño Gráfico de la Universidad Nacional dirigida al estudio y aprendizaje de la historieta, Ejemplo seguido después por dos importantes universidades privadas de Bogotá, la Jorge Tadeo Lozano y la Javeriana.

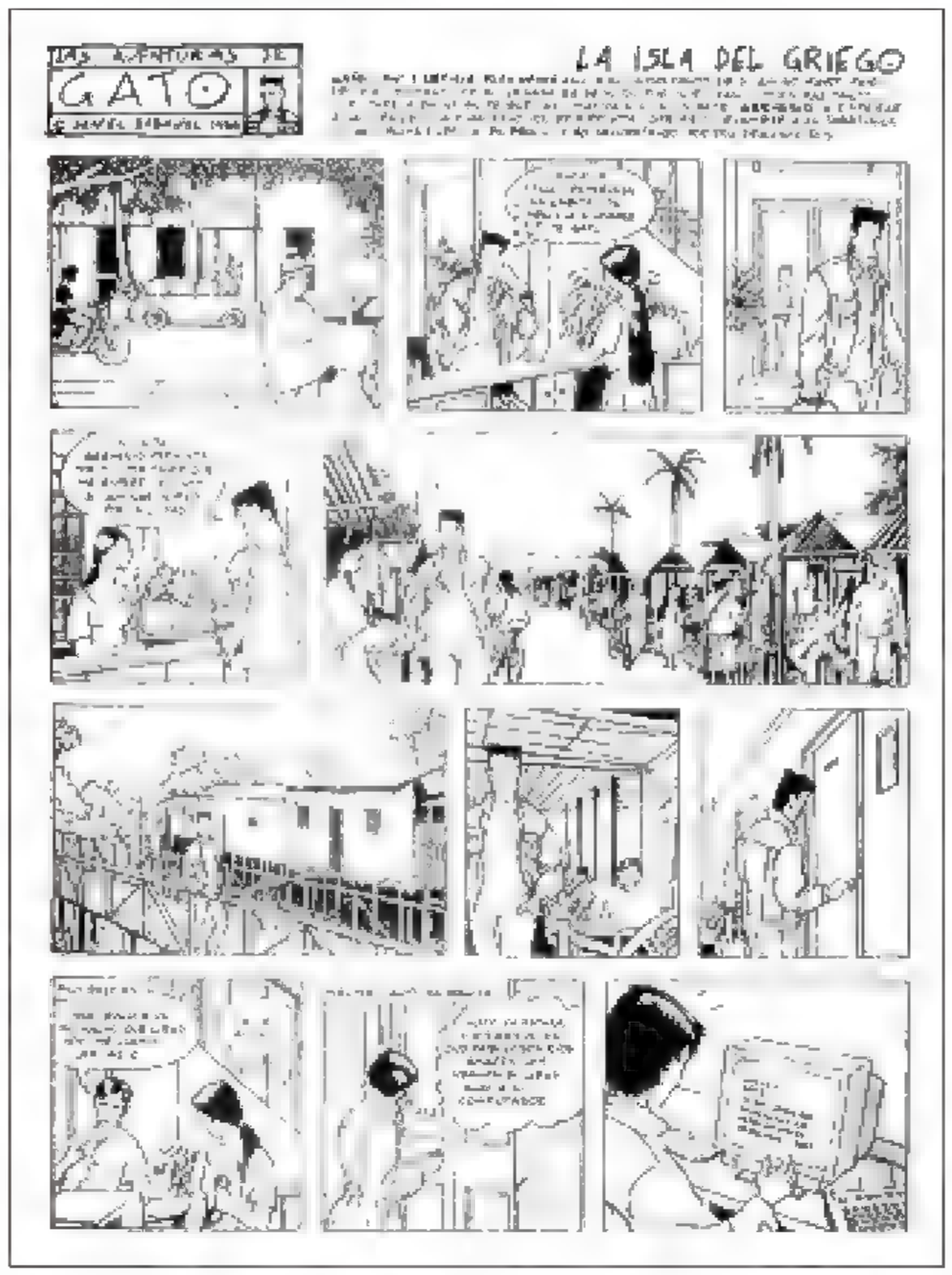


Figura 10: Página de «La isla del Griego» (segundo episodio de «Las aventuras de Gato») de Daniel Rabanal (*Los Monos*, 287, 25 de febrero de 1996.

A modo de conclusión

Si bien es cierto que en la cronología anterior faltan algunos nombres de autores y otros títulos de revistas, el panorama global de estos 77 años de historia de la historieta en Colombia está completo. Caben ahora algunas reflexiones de carácter más crítico a ese desarrollo histórico.

Se dijo al principio de este trabajo que una explicación probable al escaso

desarrollo de la historieta en Colombia podría ser la tardía aparición de una cultura urbana moderna en el país. Vinculadas a este fenómeno encontramos también altas tasas de analfabetismo (38.5% en 1951) y muy bajas de escolarización, factores que aunque de manera indirecta, han incidido notablemente en el tema que analizamos. Del mismo modo podemos hablar de una industria editorial muy poco desarrollada hasta la década de los ochenta, con el consecuente atraso de la infraestructura de distribución. Y podríamos seguir agregando datos en esa dirección, sin embargo a partir de un cierto punto esta situación comenzó a superarse.

El acelerado crecimiento urbano desde los años sesentas vino a generar, aunque de manera caótica, el hipotético espacio necesario para el desarrollo del género. Para entonces, los modelos vigentes eran los de la vanguardia europea y los de todo el movimiento intelectual reivindicativo del cómic como un verdadero arte. Este modelo, mal asimilado y sin un bagaje experimental previo, vino a dar origen a un equívoco respecto del trabajo de crear historietas que, en cierto modo, aún subsiste en los historietistas colombianos. Ese equívoco consiste, sustancialmente, en no considerar a la historieta en general como un producto cultural sujeto a las leyes del mercado. Como consecuencia de este error, todo cómic es cómic «de autor», porque todo cómic es «arte». Y los «autores», que son casi exclusivamente dibujantes, entienden el guión como una mera excusa para el desarrollo de la habilidad gráfica, con el consecuente detrimento de la calidad narrativa de la historieta.

Esta circunstancia ha hecho que la mayor parte de la producción historietística tenga características de hermeticidad o elitismo y que esté dirigida a un público «especializado» y, necesariamente, reducido. Incluso cuando se abrieron posibilidades de trabajo en medios masivos como los periódicos, no fue posible superar esta limitación que terminó por hacer abortar esos intentos.

Hoy puede decirse que ya hay un público dispuesto a leer historietas, pero como en cualquier otra parte, ese público necesita ser seducido. Este parece ser el gran reto actual para la historieta colombiana: la conquista de su público. Y simultáneamente deberá reconquistarse también el apoyo editorial y financiero de cuya falta tanto se quejan los jóvenes historietistas. Ese «apoyo» existió no pocas veces a lo largo de esta corta historia, pero naturalmente no en la pretendida forma de mecenazgo a una propuesta artística, sino como apuesta comercial por parte de algunos periódicos o editores. La permanencia o la insostenibilidad de esos proyectos dependerá entonces de la capacidad de llegar al gran público con propuestas de calidad y verdaderamente profesionales, no de otra cosa.

Hoy en día la proliferación de publicaciones –aún cuando sean de corta vida –, la cantidad de jóvenes interesados en la producción de historietas, y los primeros síntomas –aunque tímidos – de un reconocimiento de los valores culturales del cómic, son muy buenas señales.

El campo está preparado para la siembra, ahora la mayor responsabilidad está en manos de los que quieren hacer historietas.

HISTORIA

Cuadros

Caridad Blanco de la Cruz
Especialista del Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana, Cuba

Resumen

Cuadros es una propuesta de recorrido por la historia de la historieta cubana; un modo de ensartar un grupo considerable de los fragmentos imprescindibles para reconstruirla desde una actualidad en la que muchas veces se pierden de vista los elementos puntuales que han sostenido y desarrollado a la narrativa dibujada como una de las espresiones de las artes visuales en Cuba.

Abstract

Cuadros (squares) is a proposition throughout the history of Cuban comics, it's a way to link a group of essential fragments in order to rebuild it from the present time in which the main elements are many times lost, the ones that have supported and developed the drawing narrative as one of the expression of the visual arts in Cuba.

A finales de la primera mitad del siglo XIX surgieron en Cuba las llamadas marquillas cigarreras dentro de la –todavía incipiente– industria tabacalera. Junto al placer y a la siempre fascinante visualidad del humo de los puros, se fue imponiendo en el mundo el hábito de consumir cigarrillos y esta modalidad se hizo acompañar en nuestro país de singulares envolturas litografiadas, conocidas como marquillas o cromitos. Belleza y pericia se convirtieron en sinónimos de autenticidad, sobre todo a partir de 1860 con la introducción de la cromolitografía. Así el color fue otro elemento que enriqueció la profusión de series que incursionaron a partir de entonces en muy diversas temáticas. Todas ellas fueron evidencias de una época y hoy esgrimen su testimonio desde los llamados «Albumes de cromos» que se atesoran en la Biblioteca Nacional.

Detenerse en las marquillas es el punto de partida de múltiples reflexiones. En esta ocasión, sin embargo, sólo queremos destacar su carácter narrativo y el toque de humor presente en algunas de ellas. El relato estuvo presente ya en «Voluntarios catalanes» [1], colección editada por la Fábrica de cigarros La Honradez, pero fue más evidente en las secuencias de la serie «Vida y muerte de la mulata», bajo la firma de C. Anillo presentada por *La Charanga* de Villergas, de Llaguno y Compañía. Aunque no fueron las únicas, podemos tomarlas como antecedentes de la historieta cu-

Figura 1: Una viñeta de «El reporter X-13», historieta de Walfrido Aparicio de los últimos años treinta.

bana, junto a los trabajos estructurados en viñetas del pintor español Victor Patricio de Landaluze aparecidos en diferente publicaciones satíricas [2], y las que el cubano Ricardo de la Torriente publicara en el exilio en la revista de carácter independentista *Cuba y América*, editada en Nueva York entre 1897 y 1901.

Al margen de estas certezas, frecuentemente olvidadas, fue el vigor expansivo del *comic*, el responsable de la llegada a Cuba de este modo peculiar de contar historias –que aquí denominamos historieta– tras su triunfo como manifestación artística dentro de los medios de difusión masiva en los Estados Unidos. Un instrumento de esa expansión fueron los poderosos Sindicatos norteamericanos con un papel decisivo en la comercialización de este género. Tras esa influencia y, gracias a las «bondades» económicas de los contratos establecidos entre los dueños de las publicaciones cubanas y esas agencias –cuyo extendido mercado permitió ofrecer sus productos a bajos precios– pudo verse a los *comics* publicados en la prensa de nuestro país alrededor del año 1912. Baste mencionar las series: «El capitán y los pilluelos», «Benitín y Eneas» y «Educando a papá» entre las primeras aparecidas en algunos de los principales periódicos de la época: *El País*, *El Diario de la Marina* y *El Mundo*.

En los años treinta del siglo XX, esta manifestación figuró de forma sistemática, a veces diaria, dentro de nuestras publicaciones periódicas y sobre todo en los suplementos dominicales (o sabatinos) de los diarios de importancia. Se sumaron, en diferentes momentos, a los ya referidos: *Alerta*, *El Crisol*, *Excelsior*, *El Heraldo de Cuba*, *El Avance* e *Información*, entre otros. En ese mismo período se incorpora a esta avalancha –eco de la edad de oro del género norteamericano– la más amplia gama de revistas de historietas (*comics books*) que ya para 1945 contaron con títulos traducidos al español, llegados a través de diversas editoriales latinoamericanas como la Novaro de México.

Una economía y una política dependientes de los Estados Unidos, favorecieron en nuestro caso un fenómeno, que aún con sus especificidades, guardó gran similitud con lo sucedido en muchos países de América Latina, en cuanto a la abundancia de estas historias importadas, en ningún sentido ingenuas y distantes de nuestras realidades socio-culturales.

Pese a su abundante presencia, algunos editores y artistas gráficos lograron

publicar historietas cubanas durante la seudorrepública. Reconocida como una de las primeras estuvo «El curioso cubano» de Heriberto Portell Vilá, realizada alrededor de 1927. En 1936 y durante tres años, Rafael Fornés publicó «José Dolores» en la revista *Rosa*, suplemento sabatino del periódico *El Avance Criollo*. Contaba en ella anécdotas humorísticas protagonizadas por un negro, recreando así, la vida de algunos barrios habaneros a través de un personaje extraído de la realidad citadina. También por entonces se dieron a conocer las historietas de Walfrido Aparicio (Wal) de tema histórico, fundamentalmente de alusión nacional, aunque realizó otras series de ficción entre las que estuvo «El reporter X-13».

En *Hoy* (1938), órgano oficial del Partido Socialista Popular, a iniciativa de Blas Roca llegó a publicarse la llamada «Página infantil», pero sólo en 1952 editó un suplemento dominical conocido como *Hoy Infantil*. Para él dibujó Horacio Rodríguez: «La vida de Julio Antonio Mella» y «Pelusa y Pimienta» (con guión esta última de Horacio Muñoz) y, también Adigio Benítez a quien se debió «Espartaco». El periódico *Información*, por otra parte, fue el que mayor número de historietas cubanas publicó y logró mantener de forma estable –de 1938 a 1960– un suplemento de cuatro páginas con las series realizadas por autores nacionales [3]. Aquí estuvieron, de Fornés su «Sabino», «Don Jelengue y Compañía» de Silvio, de Carlos Robreño y Valdés Díaz «El eterno sainete criollo», junto a creaciones de Plácido Fuentes, Antonio, Vidal, Nuez y Prohías, entre otros.

Del binomio autoral que formaron el humorista Marcos Behemaras y el dibujante Virgilio Martínez se presentó en *Mella* (1944) a partir de 1955 la historia de «Pucho y sus perrerías». El magazine clandestino de la Juventud Socialista tuvo en este personaje una alternativa gráfica en la lucha que sostenía contra el dictador Batista y los intereses norteamericanos en juego. En sentido semejante estuvo «Julito 26» creado por Santiago Armada (Chago) en 1958 para el periódico (mimeografiado) *El Cubano Libre* con el que su autor recreó al combatiente rebelde y comentó con ingenio el acontecer en la guerrilla. En ambos casos la tirada era muy reducida en comparación con el volumen que aportaban las amplias tiradas de los periódicos referidos con anterioridad.

El tono general de las producciones cubanas de por entonces, apuntaba esencialmente, hacia una historieta humorística, en lo fundamental a través de personajes de arraigo popular, pero no siempre los resultados fueron dignos. Esas series alternaron, en menor escala, con otras de tema histórico, aventuras de ficción de carácter dramático y con las de compromiso político. En el dibujo no se observaron novedades sustanciales y en ocasiones quedó por debajo de su homóloga norteamericana, no sólo en número y rigor gráfico, sino también minimizadas por la falta de cuatricromía en las tiradas.

A las transformaciones ocurridas en Cuba luego del triunfo de la Revolución en 1959 no permanecieron ajenos los medios de difusión masiva los cuales tuvieron su propio proceso de cambio. Dentro de ellos, muchas fueron las publicaciones que dieron espacio a la historieta unas de forma parcial (la mayoría) y otras de manera integra. Algunas de ellas se mantuvieron durante años,

Figura 2: Una página de «Pucho y sus perrerias» de Marcos Behemaras y Virgilio Martínez.

sobreviviendo unas pocas, mientras la gran mayoría ha desaparecido.

En las nuevas circunstancias, la revista *Mella* dejó de ser clandestina y continuó publicando la serie de «Pucho» junto a «Supertiñosa» y otros trabajos sin sucesión del binomio M. Behemaras - Virgilio Martínez. Cuando la revista pasó a ser un semanario con suplemento de historietas, las historias comenzaron a tener continuidad. Guionistas como Froilán Escobar escribieron para ella, en tanto la nómina de dibujantes la integraron: Alfredo Calvo, Newton Estapé, Ubaldo Ceballos, Roberto Alfonso, Juan José López, Gaspar

González, Antonio Mariño (Ñico), Juan Padrón y Manuel Lamar (Lillo). Este último creó para esa publicación, en 1964, al personaje Matojo, antes de la desaparición de la misma en 1965.

Una existencia fugaz tuvo la revista *Rebelde 6* como órgano de la Policía Nacional Revolucionaria durante 1959, no obstante, en la página reservada fueron publicadas: «Mario de la Policía Revolucionaria» de Luis Wilson y «Capitán Barba de los carros patrulleros» de Alfredo Calvo. En ese mismo año el periódico *Revolución* publicó el suplemento titulado *Muñequitos de Revolución*. Allí, entre diversas secciones, aparecieron historietas firmadas por Lucio, Hernán H. («Gugulandia»), Tulio Raggi, Luis Castillo, Ñico y Plácido Fuentes.

JULITO 26
UN DÍA JULITO, AL FALTAR LA MALANGA, COMIÓ CHOPO PICANTE:
¡GLUP!
¡COMO PICA!
POR Chago Armada
LUEGO...
CHAS
¿POR QUE TE COMES LAS UÑAS? ¿TE QUEDASTE CON HAMBRE?
CHAS
CHAS
¡NO! ES QUE EL CHOPO ESTABA DE BALA, Y CON ALGO TENIA QUE RASCARME EL ESTOMAGO

Figura 3: Una página de «Julito 26» de Santiago Armada (Chago) publicada en *El Cubano Libre* durante el período insurrecional.

En 1961 surgió la revista *El Pionero* [4], órgano de prensa de los pioneros cubanos. Las historias aparecidas en él, siguieron tres líneas fundamentales. La primera (de menor fuerza) fue la copia y readaptación de algunos de los cuentos clásicos de Walt Disney. Una segunda línea la conformaron las adaptaciones de temas literarios y la tercera, de mayor interés y repercusión, los guiones originales de diferentes autores cubanos. Con una existencia que sobrepasó los veinte años, *Pionero* tuvo su esplendor entre 1966 y 1972 aproximadamente, período durante el cual vieron la luz algunas de las más bellas series (también las más recordadas) de entre ellas: «Matías Pérez» (1969), «Los conquistadores del fuego» (1968) y las diversas aventuras en que se vio involucrado Elpidio Valdés luego de que Juan Padrón le diera vida en 1970. Esta publicación que contó con el experimentado Virgilo Martínez, contribuyó a la consolidación de estilos diversos a la hora de dibujar historietas y en particular los que encarnaban argumentos serios, aunque no se desdeño nunca los de caracteres humorísticos. Entre esos estilos que sobresalieron estaban, además del de Juan Padrón: Ubaldo Ceballos, H. Maza, Luis Lorenzo Sosa, Roberto Alfonso, Jordi, Cecilio Avilés y Emilio Fernández.

Dirigida por la Imprenta Nacional, Ediciones Juveniles entre 1961 y 1962 tuvo a su cargo la tirada de varios folletos independientes de historietas con carácter didáctico y temática histórica, sirven de ejemplo los títulos: «La defensa de Bayamo», «José Martí», «Gagarin» y «Conquistadores del espacio». Mientras –también en 1961– circuló otra nueva publicación, el semanario humorístico *Palante* continuador de la línea costumbrista –de gran vigor– dentro de la tradición del humor cubano. Las series de mayor permanencia en

MATOJO
POR Lillo
¡BIEN, GUARDEN LOS LIBROS Y LAS LIBRETAS QUE VA A COMENZAR LA PRUEBA!
RECUERDEN QUE NADIE PUEDE HABLAR ¡NADIE! HABLAR ADEMÁS DE SER UNA INCORRECCIÓN, MOLESTA A LOS DEMÁS.
¿ESTÁN EN EXAMEN?
SÍ, PERO ENTERA, QUE TENGO QUE COMPARTIR UNA BOOK
QUIERO QUE ANTES QUE NADA LA PERSONA ME DIGA PLANTEE EL PROBLEMA
¿DE VERDAD, MI AMIGA?
¡¡¡SÍ!!! TODOS ESTUVIERON DE ACUERDO Y ME FELICITARON Y ME DIJERON QUE HACÍA TIEMPO QUE NO ESTABA CONSIDERANDO ESE ASUNTO.
¡Y QUE SIEMPRE QUE FUERA POSIBLE, DE INMEDIATO INTERCAMBIARAMOS EXPERIENCIAS, IGUAL QUE NOSOTROS! BLA BLA BLA BLA BLA BLA BLA

Figura 4: Una página de «Matojo» de Manuel Lamar (Lillo).

ella fueron: «¡Ay, vecino!» (desde 1967), «Matojo» de Lillo (desde 1969 hasta 1980) y «Herlock Holmos» que realizó Alberto E. Rodríguez (Alben) a partir de los guiones de Evora Tamayo.

La Comisión de Orientación Revolucionaria (COR), por su parte, creó en 1963 la Empresa Ediciones en Colores, que llegó a tener por espacio de cinco años, cuatro títulos fijos de revistas de historietas con diferentes perfiles. Dedicada a niños pequeños estuvo *Dindón* y para los lectores más entrenados ofreció: *Aventuras*, *Muñequitos* y *Fantásticos*. Pese a sus imperfecciones, estas revistas gozaron de gran aceptación entre niños y adolescentes.

En otra dirección, pero tomando quizás como referencia el éxito de estas publicaciones [5], también la COR encargó editar revistas dirigidas a los campesinos como vehículo de capacitación técnica y divulgación científica. Es grato mencionar dentro de ellas a: «Matilda y sus amigos», «Pol-Brix contra el ladrón invisible», «Los 7 samurais del '70», «Anapito y Cafetón», «Trucutuerca y Trescabitos» y «Santana y Limindoux». En todas ellas el dibujo humorístico y los guiones de igual corte, sortearon con suma habilidad, las limitaciones que suponía el propósito de las mismas, logrando instruir divertidamente e incluso convertirse en favoritas de muchos otros sectores poblacionales e incluso de los niños.

En los primeros años de la década del setenta se formó el grupo P-ELE, en la Filial Cubana de la Agencia Informativa Latinoamericana Prensa Latina, bajo la Dirección de Fidel Morales. Quedaron reunidas en él las voluntades de varios creadores interesados en profundizar en los aspectos teóricos y prácticos del arte de narrar historias. El trabajo del grupo se concretó a través de exposiciones, de la realización de series como: «Tupac Amaru», «Galileo Galilei», «Amilcar Cabral» y «Macheteros» y, también en la publicación en 1973 de la revista ©*Línea*. A través de esta última, se dio a conocer a la historieta cubana y a sus autores en el exterior, se profundizó en aspectos formales del género como medio de difusión y se mantuvo un nivel de información aceptable en cuanto a su evolución a nivel internacional. Parte de la misma estrategia fueron los llamados *Anti-Comics*, revistas confeccionadas en Cuba y editadas en México entre 1974 y 1975. Tras la muerte de Fidel Morales en 1979, desapareció ©*Línea* y se desarticuló el esfuerzo promotor expresado en P-ELE.

Al departamento de Divulgación de la Organización de Pioneros se debió la

salida en 1976 de la pequeña revista *Pásalo*, que luego formó parte de las publicaciones de la Editora Abril. Devaneos aparte, ofreció ejemplos de las búsquedas expresivas en que se enfrascaron por entonces Ernesto Padrón, Jorge Oliver, Orestes Suárez y Alexis Cánova. Finalmente, quedó convertida en *Bijirita*, suplemento de la revista *Zunzún*.

Zunzún, con mayores pretensiones como publicación infantil, había aparecido en 1980 bajo el amparo de la Editora Abril. Recibió en sus primeros tiempos la influencia de Virgilio Martínez y luego se nutrió del pensamiento de alguno de los jóvenes realizadores que habían transitado por diferentes niveles del trabajo de investigación en relación con la propaganda destinada a los pioneros. En *Zunzún* se alternaron, por más de diez años las series: «Cucho» de Virgilio Martínez (en la etapa inicial), «Elpidio Valdés» de Juán Padrón, «El Capitán Plín» de Jorge Oliver, «Yeyín» de Ernesto Padrón (director de la revista), «Matojo» de Lillo y «Yarí» de Roberto Alfonso. Para la revista ilustró además Orestes Suárez, mientras sus historietas fueron apareciendo en otras publicaciones [6]. Con un sentido enfático hacia lo ético, en la revista *Zunzún*, los personajes transitaron por los histórico, lo fantástico, el ambiente cotidiano o la ciencia ficción sin abandonar en ningún momento el espíritu humorístico en las narraciones.

En esta apretada síntesis se entretejen tres modos diferentes de incorporar a la historieta en las publicaciones después de 1959. En primer término están las dedicadas exclusivamente al género, aunque no constituyen mayoría. Una segunda variante ha estado representada por los medios que la incluían como parte del contenido general, junto a otros materiales o divertimentos, que es lo más frecuente en nuestro caso. La tercera opción ha estado en las revistas o periódicos donde las historietas constituyen una sección independiente, a veces ocasional o incluidas en los llamados pasatiempos. En esta última dirección se debe agregar la revista *Mar y Pesca*, con su sección fija desde 1968 «Grandes aventuras del mar», durante varios años dibujada por Vicente Sánchez, entre otros muchos autores; las tiras de René de la Nuez aparecidas en distintos momentos en el periódico *Granma* («Mogollones») y la esporádica presencia de historietas en *Bohemia*. Los ejemplos más interesantes, sin embargo, tuvieron como escenario las páginas de las revistas *Somos Jóvenes* y *Prismas*.

Figura 5: Una de las primeras páginas de «Matías Pérez» de Luis Lorenzo Sosa.

Figura 6: La primera página de «Elpidio Valdés» de Juán Padrón, publicada en Pionero n.o 306 del 8 de agosto de 1970.

Al crearse en 1985 la Editorial Pablo de la Torriente de la Unión de Periodistas de Cuba (UPEC) se pensó en la posible consolidación de la historieta . La Editorial, además de publicar libros sobre teoría de la comunicación, tenía entre sus objetivos fundamentales incentivar el desarrollo del género. Articuladas con ese empeño estuvieron las revistas *Cómicos* y *Pablo* y el tabloide *El Muñe*. En 1987 fueron vistas numerosas compilaciones de autores cubanos identificadas con los títulos *Historietas* y *Mini-historietas* según el formato utilizado. Fueron salvados para los lectores algunos clásicos de esta historia cuyo rastro se perdía en el proceso fragmentario de su consumo [7]. A ese esfuerzo se sumaron los creadores experimentados y los más jóvenes.

Bajo la conducción de Francisco Blanco y Manolo Pérez, ambos de muy activa participación en la Editorial, sesionó paralelamente el «Taller de historietistas» como propuesta de escuela para los noveles realizadores con un énfasis especial en la formación de guionistas. Algunos resultados de ese proceso se pudieron apreciar en el tabloide *Nueva Generación* (1989) y, tal vez no sea aventurado decir que ésta fue la postura más fuerte y vital de todo un gran esfuerzo editorial.

En 1990, La Habana fue escenario del Primer Encuentro Iberoamericano de Historietistas que contó con la participación de autores de Argentina, México, Brasil, Perú y Cuba y la presencia del director de la editorial española Ikusager, Ernesto Santolaya. Auspiciado por la Editorial Pablo de la Torriente, este evento ha continuado realizándose, pero la historieta tradicional cubana prácticamente se ha extinguido. La escasez de papel que impuso el recrudecimiento del Período especial, a partir de 1990, dio un jaque mate forzado a incontables publicaciones , incluyendo a las de la propia editorial. Los Encuentros, sin mucho éxito, han querido preservar el espíritu de un género que precisa de un soporte para la comunicación, no obstante, ha logrado poner en marcha y materializar algunos proyectos con diversos países, (exposiciones, intercambios y otras colaboraciones). Dos veces durante el último decenio del siglo XX muestras de historietas cubanas fueron exhibidas en el prestigioso Festival de Lucca en Italia (la primera en 1992). Este logro, en tan difíciles circunstancias, se debió a las gestiones de personalidades italianas que se han acercado a través de estas citas y, en especial, a la

cooperación del publicista Dario Mogno. Otro de los resultados evidentes de este nuevo fenómeno es el contrato del dibujante Orestes Suárez con la Editorial Bonelli, posibilidad de trabajo que ha dañado considerablemente el estilo de este creador.

Para el movimiento historietístico del país pudo haber sido de mayor utilidad la existencia de la Editorial Pablo de la Torriente, si se contara con disponibilidades suficientes de papel, pero para eso además del soporte se necesita de un desentumecimiento de sus proyecciones, o al menos, recuperar el encanto que tuvieron los títulos de Ediciones en Colores –aún con sus inocultables defectos–, las series de capacitación técnica o ,tal vez, alcanzar la fascinación semanal que provocaba la llegada de *Pionero*, allá por el final de la prodigiosa década y entrados los setenta; cuando el *Dedeté* empezaba a madurar.

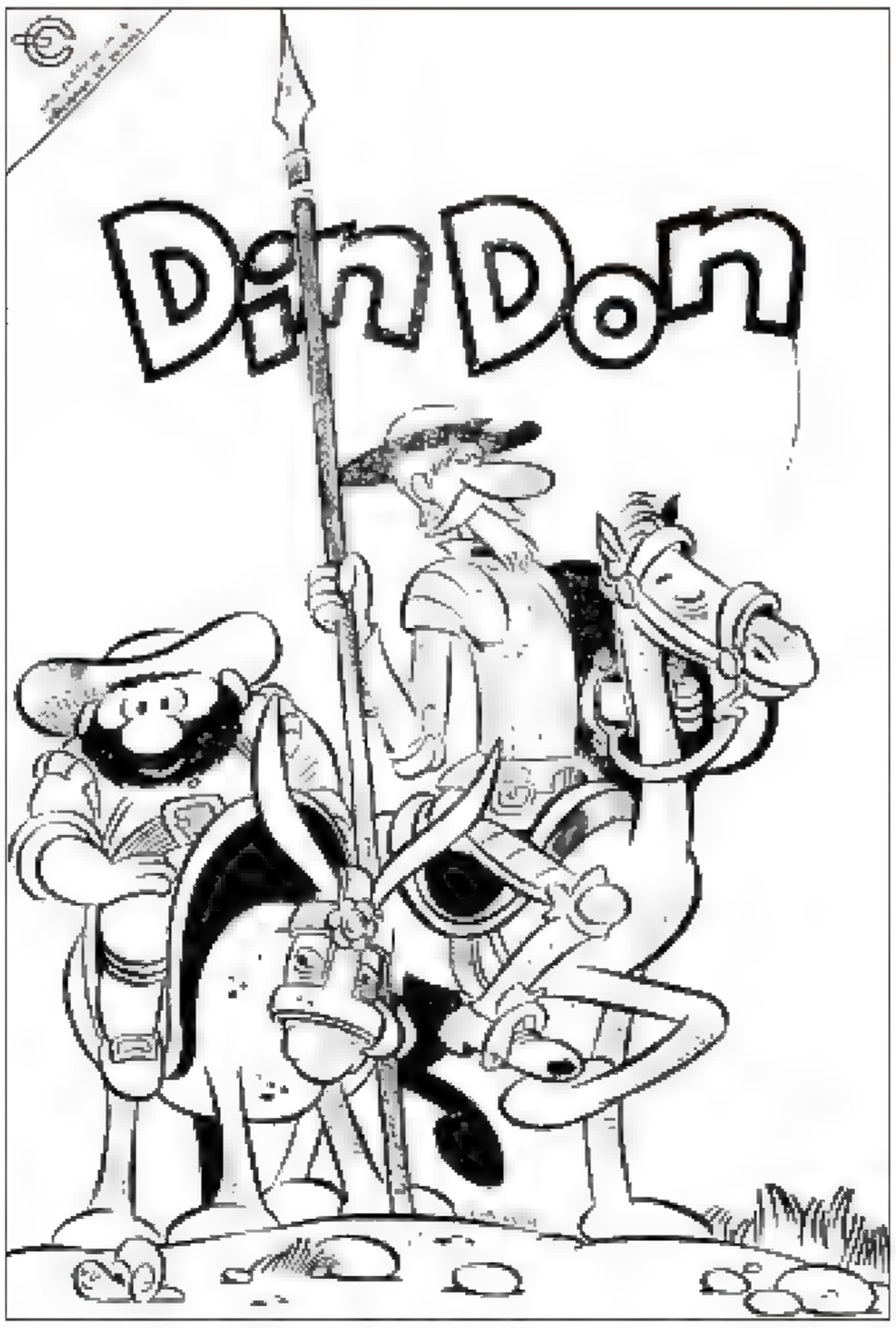


Figura 7: La portada de *Din Don* n.o 8 de noviembre de 1966.

En sentido general a la historieta cubana le asiste el mérito de haber creado todo un sistema de nuevos contenidos y sus propios héroes, ajustados a las necesidades contextuales; pero, en su intento de alejarse de los estereotipos impuestos por los *comics* norteamericanos fue irremediablemente hacia la formulación de otros. Sin negarle aciertos a esta historia, es justo decir que, salvo personajes indiscutibles, muchas han sido las series de tránsito nada seductor vistas en estos años.

A un proceso caracterizado por su irregular ascendencia y asentado en el predominio de convencionalismos formales en la ejecución de las obras, se sumó un sistema poligráfico deficiente que perturbó notablemente el lustre de las impresiones y ofreció a los artistas escasas posibilidades técnicas. La historieta cubana, al privilegiar a los niños como principal destinatario, marginó sin proponérselo al lector adolescente y olvidó el interés que despierta en el adulto. Fue así, como perdió la posibilidad de adentrarse en temáticas de mayor riesgo, las cuales hubieran estado más a tono con algunas de las preferencias de los grupos señalados, ofreciéndole, sin dudas, mejores horizontes al género cubano.

Resentida por su didactismo, en su demasiado afán educativo y afectada por la carencia de imaginativos y profesionales guionistas, tuvo además que soportar la inadecuada proyección de una política editorial que no la estructuró como fenómeno de carácter específico, con líneas propias a desarrollar, incluidas las de orden temático. Se mantuvo, durante mucho tiempo, como un

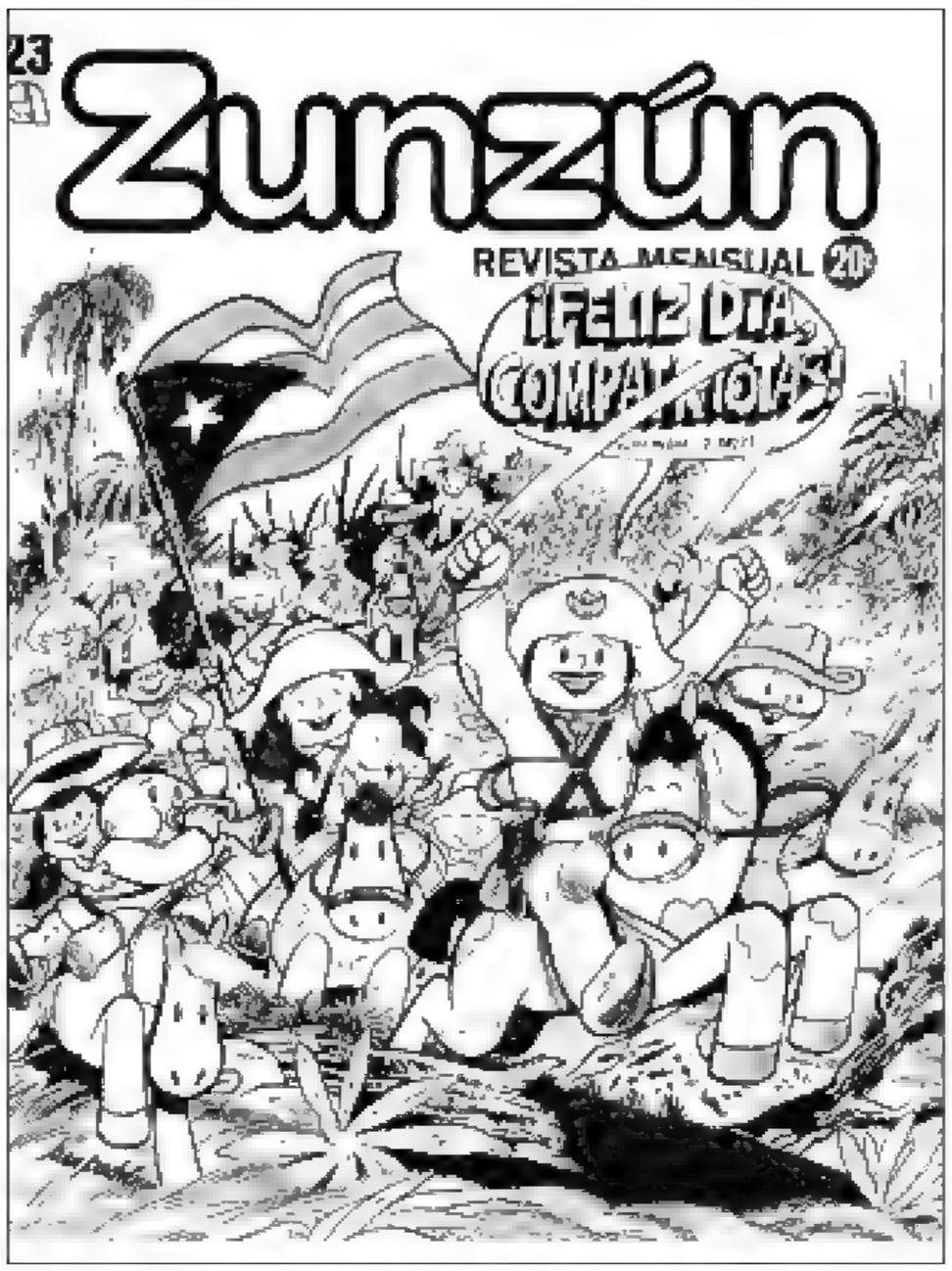


Figura 8: Portada de *Zunzún* no. 23 de 1983.

elemento aislado dentro de las publicaciones en que logró sobresalir hasta conseguir su indiscutible independencia. A estos factores se suman desaciertos de cualificación y pobreza del diseño en la materialización de las publicaciones, la insubstancialidad de los guiones y el débil dominio de la técnica del dibujo en ciertas historias toleradas por los editores.

Las Bienales de historietas, realizadas desde 1976 y convertidas luego en Salones anuales, pudieron haber contribuido a superar algunas de estas deficiencias al establecer pautas directrices y devenir en centros de reflexión, pero ni siquiera llegaron a asumir su protagonismo a la hora de estimular a los autores, sobre todo, por razones organizativas y de promoción que volvieron discutible la concepción de estos eventos.

Es cierto que al finalizar los ochenta, se alcanzaron los mayores niveles de producción de revistas de historietas cubanas y, aún así, no se logró satisfacer una demanda que por espacio de décadas no decayó en su interés. Sin dejar enraizar a la nostalgia, es válido reconocer que diez años de casi total ausencia han sido suficientes para condicionar la vuelta de las revistas de *comics* de los cincuenta. Mediante alquiler, ellas pasan nuevamente de mano en mano y estimulan toda una especialidad en el mercado de libros de uso.

Este espacio de silencio, debió ser un momento de reflexión, más allá del alcance real , socioculturalmente hablando que tienen los Encuentros de historietistas. Se hace necesaria una revisión de enfoques acerca de la utilidad, especificidad y trascendencia de la historieta cubana, así como también de las adormecidas editoriales relacionadas con ella, aún parapetadas en antiguos procederes y visiones poco actualizadas. Todavía hoy un número considerable de historietistas y editores, pasan por alto los logros de algunas experiencias puntuales dentro del desarrollo de este género, dejando incompleto ese acervo que es parte de una misma memoria y pertenece, más que a la historieta , al movimiento cultural cubano de los últimos cuarenta años.

Precisamente aquello que todavía se obvia, ha sido un factor de apuntalamiento y un modo de sobre vivencia que ha ofrecido jugosas alternativas para la buena salud de la historieta en Cuba, al margen de las circunstancias que hace diez años nos vinieron privando de libros, revistas y periódicos y que sólo ahora comienza a verse como un proceso reversible.

Es útil reconocer como parte inseparable del proceso particular relacionado

con la historieta cubana, las posturas de artistas que hicieron uso, en primera instancia del lenguaje de la historieta, o se apropiaron de él, de sus convenciones, depurándolas o redefiniéndolas en correspondencia a sus necesidades expresivas. Cierto es que muchos cultivaron con mayor fuerza las tiras breves o insistieron en las historias contadas en una sola página. Las –en apariencia– sencillas representaciones se complejizaban, sobre todo, en el polisémico universo de una lectura que se exigía, reflexiva e indagatoria. Hubo en el camino creadores que ofrecieron soluciones gráficas de interés, dejando en lo estético un peculiar sabor, condimentando todo, por otra parte, con las singularidades del dibujo. El origen de estas «otras» alternativas para la historieta se descubren en los predios del humor, en su renovación y contacto con la vanguardia internacional, en el ejercicio de las publicaciones humorísticas y en la propia actitud de los artistas hacia el género.

Figura 9: Portada de *Cómicos* no. 9 de septiembre de 1986.

Este tipo de historieta inquietante fue compulsada a salirse de las publicaciones y sólo como excepción algunas de ellas, tras independizarse pudieron poblar, tras múltiples esfuerzos y encontronazos, las paredes de las galerías. Las primeras opciones en este sentido las ofreció el semanario *El Pitirre* (1960). Allí un grupo de –por entonces– jóvenes artistas dirigidos por Rafael Fornés (Chago, Posada, Muñoz Bachs, Nuez, Guerrero, y Frémez, fundamentalmente) dejaron a un lado los tradicionales caminos transitados por el humor gráfico cubano, para adentrarse en una búsqueda que los condujo a serias renovaciones y, al mismo tiempo, dieron una nueva razón de ser a la historieta.

Sólidos ejemplos fueron las controvertidas series «Sabino» y «Salomón» publicadas por Fornés y Santiago Armada (Chago), respectivamente, en el espacio ofrecido por el periódico *Revolución* en uno de sus suplementos. Fornés movió a su personaje en un universo nuevo, de singular sencillez morfológica, donde no existía el tiempo, los límites, y el fluir eran como la vida, sorprendente en su infinitud. El autor ha dicho que Sabino es como un espectador, asombrado del acontecer, tirado aquí en el mundo y obligado por eso a participar. Gráficamente es un personaje de síntesis, parco en detalles, cuadros y protagonistas, arrastra por demás un silencio grave, que no rompe la ocasionalidad de algunas palabras, en ese interés de dar a la imagen responsabilidad como fundamental comunicador.

Para Chago, «Salomón» fue la búsqueda del espacio-tiempo, del lenguaje

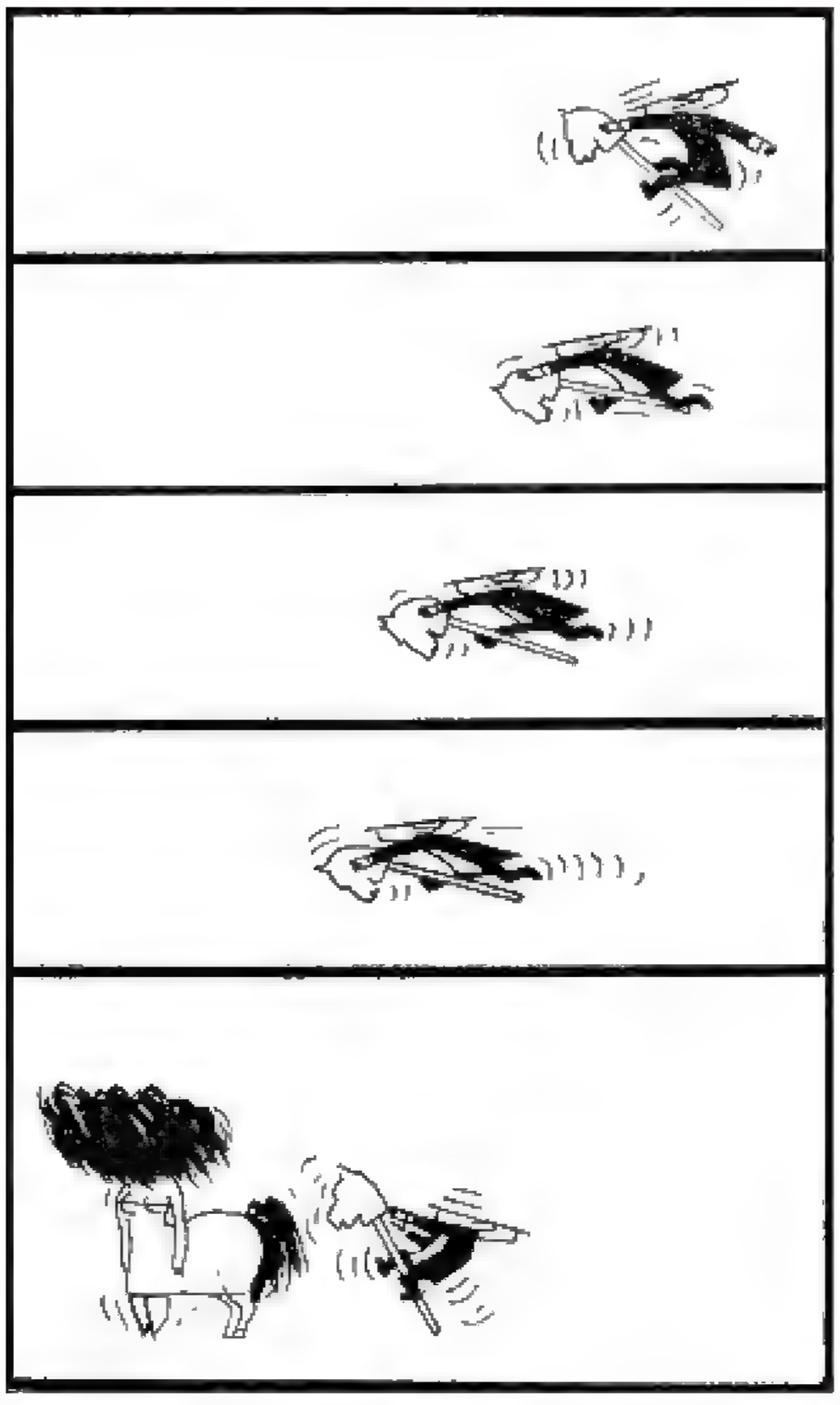


Figura 10: Una página de «Don Sabino» de Rafael Fornés.

específico de la historieta como arte y a la vez, su autorretrato, el soporte de sus indagaciones existenciales, angustias, dudas. Le confirió su propia naturaleza de inquieto espíritu, cuestionador de todo. La evolución del pensamiento de este artista quedó atrapado en el contexto filosófico de la serie y su maduración. A esto obedece una representación plástica en constante transformación que incluía el rostro, el cuerpo, el pelo y el escenario gráfico donde tenían lugar sus reflexiones. Todo el recorrido de este personaje se nos ofrece como paradigma de la antípoda de cualquier estereotipo al uso. Su historia no terminó cuando «Sabino» y «Salomón» (nacidos en 1961) dejaron huérfano el espacio habitualmente compartido en la prensa periódica en el año 1963, si no que se extendió durante años, convertida en obra única, en un diálogo constante con el resto de la obra de este autor.

Antonio Eligio Fernández (Tonel) al reflexionar sobre las evidencias de esta historia, recogidas por primera vez en 1991 en la exposición colectiva «Ciertas historias de humor» [8], destacó la existencia en esta avanzada de tres direcciones fundamentales. La primera, representada por artistas que en algún momento contribuyeron con las publicaciones periódicas y cuentan con una obra impresa, pese a lo cual no lograron insertarse de manera definitiva en el soporte que ofrecían las revistas de historietas. Por otra parte señaló, han estado los que persisten en crearlas, sin posibilidades de imprimir regularmente sus obras al ser exponentes de conceptos visuales o temáticos en franca contradicción con los estereotipos comunes a las publicaciones en el país. En la tercera línea, incluyó a los que con una obra reconocida en la pintura, el dibujo o lo tridimensional (sobre todo en el instalacionismo) no tuvieron reparos en apelar a la historieta cuando su obra lo exigía para conducir lo narrativo o se convertía en pretexto para segundas intenciones [9].

En el camino abierto por *El Pitirre*, se entroncaron luego sus continuadores: *El Sable* (1965), *La Chicharra* (1968) y, el quincenario humorístico *Dedeté* (fundado en 1969). Todas estas publicaciones se insertan en este recuento después de haber ofrecido múltiples ejemplos de historietas imprescindibles a la hora de ubicar en su lugar los cuadros de esta otra historia. En *Dedeté* deben ser citados: Juan Padrón con sus tiras de 1970

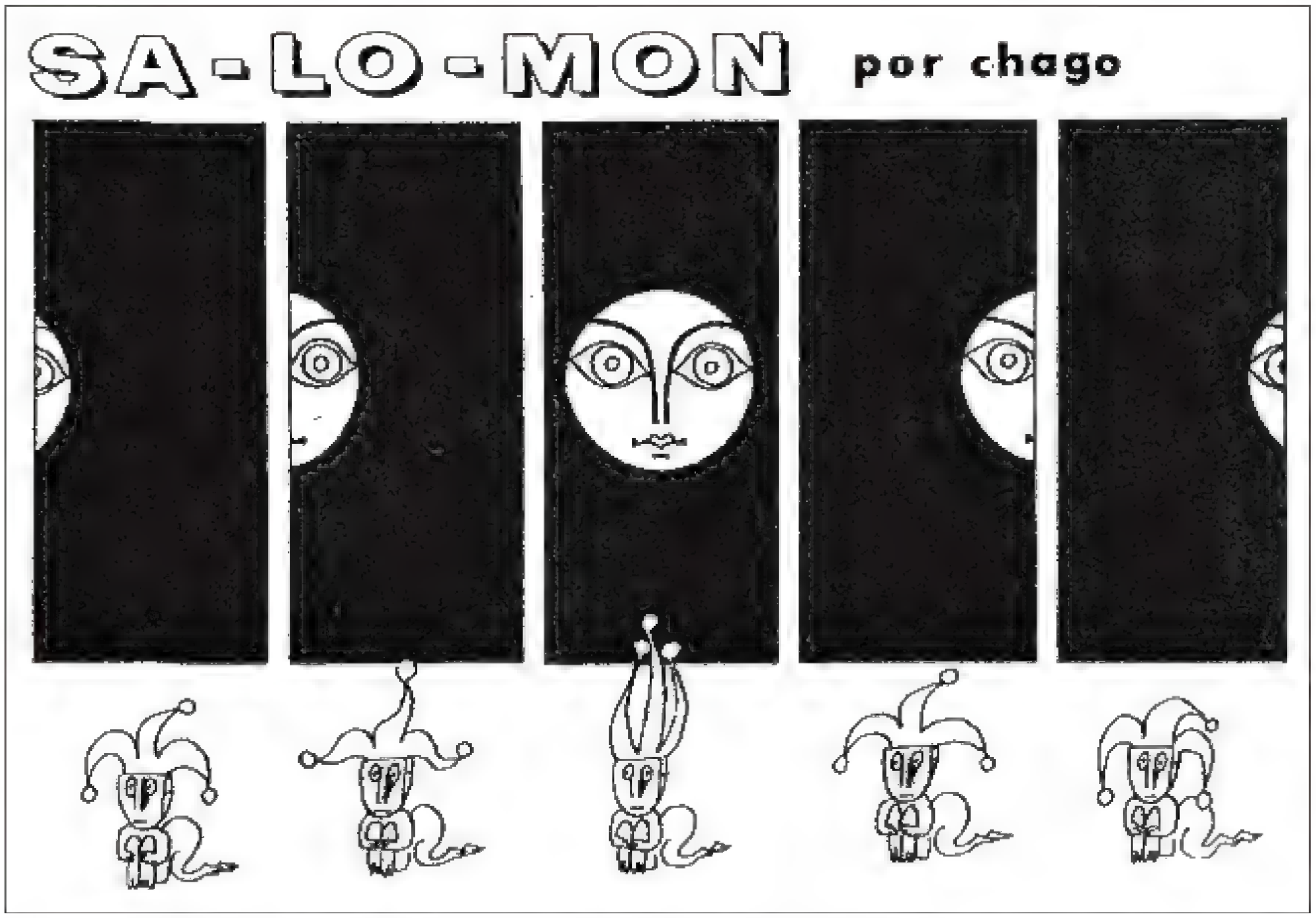


Figura 11: Una viñeta de «Salomón» de Santiago Armada (Chago).

(5), Lázaro Fernández y su fluida y personalísima línea vista en «Juego de pasos», los mejores años de «Gugulandia» de Hernán Henríquez [10], los collages de Manuel acerca del acontecer internacional, la elegancia y universalidad de Carlucho y la sorprendente habilidad de Ajubel para alzarse sobre un primer momento costumbrista y bordear con su dibujo de franca expresividad los límites del conceptualismo.

En otras coordenadas estuvieron figuras con un trabajo más en solitario. Nos referimos a: José Luis Posada (grabador, dibujante y caricaturista personal), René de la Nuez y su amplia vida gráfica, Frémez y Chamaco, pero también al ilustrador y afichista de tierno lenguaje que es Eduardo Muñoz Bachs [11] y Jesús González de Armas con una obra marcada por el expresionismo en el dibujo y la pintura, quién expresó también a través de las historietas, la cultura aborigen cubana y el drama de la conquista [12].

Tras una ruta semejante estuvieron artistas considerados de segunda generación los cuales fueron, en distintas etapas, colaboradores del *Dedeté* , aunque en la actualidad exhiben poéticas muy diferentes entre si. Este es el caso de: Osmani Simanca , Tonel con su rejuego irónico en su aparente ingenuidad al desembocar en los ochenta , la cerebral y a veces fálica oferta de Félix Ronda y los obesos de Ares hacia el cierre de la misma. Con posterioridad se aproximaron a la historieta otros creadores como: Boligán, Richard y Fabián, entre otros.

La década del ochenta se caracterizó casi desde sus inicios por la movilidad

de los criterios dentro de la plástica cubana. Al final de la misma pudo apreciarse como los más jóvenes artistas pasaron, de una simpatía manifiesta hacia el humor y la historieta por parte de algunos de los iniciadores de este movimiento de replanteo artístico denominado «Nuevo arte cubano» [13], a instrumentar la asimilación de estos géneros por parte de la pintura y el instalacionismo. Así irrumpieron en la plástica con una fuerza nunca antes vista y se situaron entre los recursos más eficaces de un arte contenidista, irreverente y problematizador [14].

No pocos artistas han tenido «coincidencias» con el lenguaje de la narrativa dibujada. Lo atestiguan: las singulares litografías de Zaida del Rio [15], o las pinturas de aire primitivo de Alicia Leal, los grabados de Angel Ramírez, unidos todos a ese interés por el relato en algunos protagonistas del efervescente final de los ochenta. Una revelación enérgica fue la de Sandra Ceballos, al convertir la sábana de un hospital en soporte para una historieta, al mismo tiempo que la atmósfera urbana se estructuraba en viñetas, en la «mala pintura» de Nicolás Lara o quizás en el «juego» conceptual de las entregas de Tonel cuyo origen puede hallarse en la cultura popular cubana [16]. En una frecuencia más autobiográfica, se insertaron a inicios de los noventa: el discurso humanista de Carlos Quintana, las irónicas parodias de Vizcaino y junto a ellos, las instalaciones espectaculares de Ciro Quintana y Lázaro Saavedra.

En la primera mitad de la década del noventa todavía algunos artistas plásticos se mantuvieron, con mayor persistencia que otros, realizando historietas. Uno de ellos fue Reinerio Tamayo. Su sola presencia ha sublimado la historieta, obsequiándole su preciosismo de miniaturista, su pasión de iluminador. Más de diez obras nos quedaron de su trabajo de narración gráfica. Historias como la que responde al título «El orgasmo es de quién lo trabaja» de 1991, cuya segunda versión fuera doblemente premiada en el VIII Bienal Internacional de Humorismo, en San Antonio de los Baños en 1993. Otro caso es el de Douglas Pérez. A él se debe otro tipo de acercamiento a la manifestación, en obras de reveladora morfología y sutilezas conceptuales. Estamos hablando de «Requiem por Yarini», 1993, (plegable), «Como acabar de una vez y por todas con la cultura», 1994 (instalación) y «La historia del Guije» realizada sobre cartón en 1995.

Lázaro Saavedra, por su parte, presentó una pieza paradigmática, como historieta, en la exposición curada por Sandra Ceballos y Ezequiel Suárez en 1996, titulada «Levántate Chago, No jodas Lázaro». El libro objeto «La flor de cactus», hacía una reflexión acerca de la existencia humana (soledad, vida, muerte, tiempo ...), mediante un dibujo casi minimal que contrapunteaba y establecía al mismo tiempo sus puntos de contacto y de continuidad con los conceptos y temas que Chago había expuesto a través de su personaje Salomón [17].

El panorama actual de la historieta cubana, a inicios del siglo XXI, se caracteriza más por su ausencia que por su presencia. El único soporte editorial exclusivo con el que ella cuenta hoy es la revista *Mi Barrio*, publicada por vez primera en 1997, con el coauspicio de los Comité de Defensa de la Revolución (CDR) y de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC);

pero –ciertamente– su aparición entre los lectores es esporádica y repite antiguas fórmulas. El *Dedeté*, que desde 1998 ha vuelto a circular en forma de tabloide (inestable) cada 45 días y gracias a los recursos que dispuso para ello el Fondo de Desarrollo para la Educación y la Cultura, ha dedicado dos ediciones a la historieta, además de concederle un pequeño espacio en su página semanal de los domingos en *Juventud Rebelde* a tiras como las de Alén Lauzán y Garrincha.

Otras posibilidades aprovechadas actualmente están en las muy reducidas páginas de *Zunzún* y *Pionero*, tras su reaparición como revista en 1999. Los artistas, sin embargo, no han perdido, ni el interés, ni los deseos de dibujarlas, por eso algunos sacan provecho de cada espacio disponible como lo han demostrado Tonel, Félix Ronda, Ares, entre otros en la brecha que se le ha abierto al género en la revista *Arte Cubano* desde 1999.

Todo lo aquí apuntado pretende sumar, a la historia de la historieta en Cuba, ciertos rasgos imprescindibles que se habían mantenido al margen de una valoración que se pretende sea integral. En ese camino donde convergen humor y experimentación artística se encuentran valiosos aportes al género en nuestro contexto. Reunir este conjunto de fragmentos, de cuadros, de viñetas; permite hacer un enfoque más preciso de la evolución de la historieta como parte de esa fuente mayor que es la cultura visual cubana.

Notas

1. Para mayores referencias remitirse a Nuñez Jimenez, Antonio: «El libro del tabaco», Ed. Pulsar Internacional S.A. de C.V., México, 1995.
2. «Don Junípero» (1862-1866) y «Juan Palomo» (1869-1874).
3. Dentro de él se incluían además los *comics* norteamericanos.
4. Pocos años después convertida en semanario.
5. Pasando por alto los prejuicios no siempre superados en torno al uso de la manifestación.
6. Las aventuras de «Inés, Aldo y Beto» (con guiones de Ernesto) y la adaptación de la obra literaria «Timur y su pandilla», todas ellas publicadas en *Pionero*.
7. Similar empeño por entonces tuvo, la Casa Editora Abril.
8. «Ciertas historias de humor», fue una exposición colectiva (28 artistas) presentada en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales en junio de 1991. Posteriormente la misma se exhibió en el Northern Centre for Contemporary Art (NCCA) en Inglaterra en 1992, con el título «The Unknown Face of Cuban Art». Dicha exposición aparece reseñada en el libro «Memoria. Artes Visuales de Cuba en el siglo XX» (en proceso de edición por Craftman House, en Australia) entre las 100 más importantes exposiciones colectivas del siglo XX en nuestro país.
9. Fernández, Antonio Eligio: «Humor e historieta alternativa: notas al caso cubano» en catálogo de la exposición «The Unknown Face of Cuban Art», Northern Centre for Contemporary Art (NCCA), Sundeland, Inglaterra, 1992.
10. Casi toda la obra realizada por Juan Padrón como humorista e historietista, ha sido en exceso obviada tras el empuje de su personaje Elpidio Valdés, convertido en el héroe cubano por excelencia, gracias sobre todo, a su difusión por medio de dibujos animados. Otras propuestas suyas, merecen desde hace mucho tiempo un estudio a profundidad , particularmente: «Piojos», «Comejénes», «Zoo-ilógico», «Abecilandia» y «Tapok».
11. Véase su serie «El cuento» con guiones de Félix Guerra.
12. «El cacique Ariguanabo» (1988) y «Don Velázquez y Panfilón» (1989).
13. Flavio Garciandía, Bedia, Consuelo Castañeda y Rubén Torres Llorca.
14. Recuérdese al grupo Puré, Glexis Novoa, Tomás Esson y Carlos Rodríguez Cárdenas.
15. Serie «Historias de amor», 1987.
16. «Una situación terriblemente narrativa», 1989.
17. Esa exposición fue exhibida en Espacio Aglutinador, galería privada de los artistas Sandra Ceballos y Ezequiel Suárez.

AUTORES

Pepo, mucho más que un condorito

Jorge Montealegre Iturra
Jefe metropolitano del Departamento de cultura del Ministerio de educación
Santiago de Chile, Chile

Resumen

En julio del año 2000, a los 88 años, falleció Pepo (René Ríos), probablemente el dibujante humorístico chileno más completo del siglo XX. Se destacó en el humor político, deportivo, picaresco y para niños. También en la ilustración de libros y en la publicidad. Condorito, su personaje de mayor trascendencia no es la única huella de Pepo en la historia del humor gráfico de Chile, dejando un patrimonio iconográfico fundamental que ilustra la «chilenidad cotidiana» de al menos medio siglo de nuestra historia.

Abstract

In july 2000, at the age 88 . died Pepo (René Ríos), probably the most prominent Chilean Humor designer and the most complete in the XX century. He got outstanding in politic humour, roguis one and also in his works for children. Besides in book illustrations and publicity. Condorito, his most well-known character, is not the only trace he let in the history of Chilean graphic humour. He also let a very important iconographic patrimony that illustrates at least half a century of Chilean daily throughout the history.

El julio del recién pasado año 2000, falleció Pepo a los 88 años. «Tras la paletada nadie dijo nada», pero no por la ingratitud de sus admiradores. El largo silencio fue para cumplir con la voluntad de Pepo, quien pidió que no hubiera discursos de despedida y que sus cenizas fueran lanzadas al mar, frente al Quisco. Quedaron muchas palabras sin decirse. Palabras necesarias para acusar la pérdida del autor de un patrimonio iconográfico fundamental que ilustra la «chilenidad cotidiana» de al menos medio siglo de nuestra historia.

Pepo fue grande. Probablemente el dibujante humorístico chileno más completo del siglo XX. Se destacó en el humor político, deportivo, picaresco y para niños. También en la ilustración de libros y en la publicidad. «Condorito», su personaje de mayor trascendencia y que le reportó más reconocimientos, no es la única huella de Pepo en la historia del Humor Gráfico de Chile.

Los primeros pasos: de Pipón a Pepo

René Ríos Boettiger, «Pepo», nació en Concepción el 15 de diciembre de 1911. A los dos años, «Pipón» (así le

Pepo, mucho más que un condorito

Figura 1: Autocaricatura de Pepo con su más popular personaje.

decían por lo gordito) ya hacía dibujos impactantes. Tanto, que sus papás tuvieron que hacer pintar las paredes de la casa para borrar los «frescos» de tan precoz muralista.

De chico tuvo admiradores y se podría decir que el socio número 1 de su fans club fue su padre, el Dr. René Ríos Guzmán, eminente médico radiólogo de Concepción. Con chochera –incluso mirando por sobre el hombro– seguía los primeros dibujos del niño, cuyos momentos de mayor producción eran cuando estaba en cama con alguna peste típica de cabrochico.

En cierta oportunidad la mirada paterna quedó perpleja al ver que el niño –que tenía apenas 6 o 7 años– había hecho una perfecta caricatura del Intendente de la provincia.

En esos días Pipón dibujó a un típico personaje de Concepción: un «canillita» –o suplementero ambulante– que era tuerto, usaba un parche blanco sobre el ojo, andaba con un perrito y voceaba: «¡El Suuuuure! ». El Dr. Ríos le llevó el dibujo a don Lucho Silva, que era el director del diario *El Sur*. Esa fue su primera publicación.

La segunda vez que publicó en un diario también fue en *El Sur*. Entonces tenía como 9 años y su *mono* era una tira cómica titulada «Fernando haciendo la cimarra», con la cual ponía en evidencia al más cimarrero de sus primos.

Admirador y recopilador de los dibujos de su hijo, el Dr. Ríos le organizó su primera exposición: exhibió en una vitrina de la Confitería Palet, de Concepción, una serie de originales con la siguiente leyenda: «Dibujos del niñito René Ríos, a los 10 años de edad». Semejante popularidad sorprendió al modesto artista. También le dio un poco de susto.

Quizá porque ahí empezaba un futuro insospechado: el pequeño Pipón comenzaba a convertirse en Pepo.

El apodo «Pipón» (que era como decirle «gordo como un tonel») fue desplazado por el de «Pepo», sobrenombre más llevadero que le puso un médico amigo de la familia.

Así nació uno de los seudónimos más célebres de Chile.

Sus primeros estudios Pepo los realizó en el Liceo alemán de Concepción, hasta 4º año de humanidades. El 5º y el 6º los hizo en el Liceo de hombres de la misma ciudad para egresar de bachiller. Luego, en 1930, ingresó a la Escuela de Medicina, donde alcanzó a estar dos años. «Al segundo año –confesó– tiré la esponja porque no tenía dedos para el piano ¡yo vivo en el aire y un médico tiene que concentrarse! ». Sin embargo, sus compañeros querían que siguiera, porque era muy bueno... para el fútbol y el básquetbol.

Obedeciendo a su vocación real, optó por conocer más la anatomía artística que la científica y decidió estudiar dibujo en la Escuela de Bellas Artes de Santiago.

Con el mejor orgullo provinciano, el diario que había publicado sus primeros monos informó –en marzo de 1932– sobre la partida del hijo pródigo.

«Con su estuche de dibujante bajo el brazo, en reemplazo de la "Anatomía" de Testut, vencida la esperanza de un médico serio y grave por la impetuosidad avasalladora del sentimiento artístico, René Ríos Boettiger partió hace algunos meses a Santiago a empezar sus estudios de dibujo en la Escuela de Bellas Artes».

Ya en la capital, hizo apuntes de artistas para *Los Tiempos* e hizo caricaturas de las estrellas de cine para la revista *Ecran*. Así comenzó a darse a conocer en Santiago.

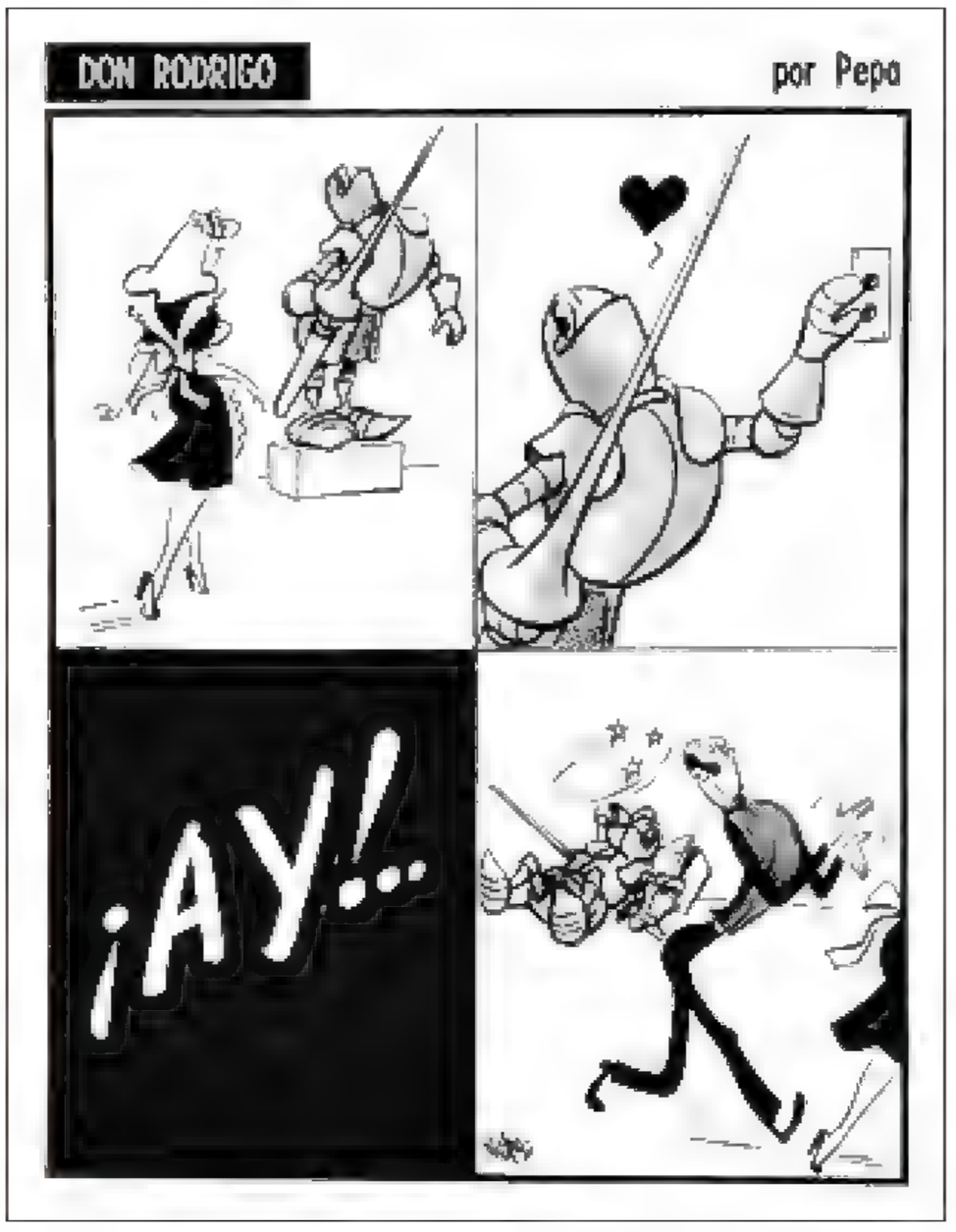


Figura 2: Una página de «Don Rodrigo».

Caricaturas de la política

La llegada de Pepo a la capital coincidió con el inicio de la revista *Topaze*, fundada por Jorge Délano (Coke) en los días en que caía la dictadura de Ibáñez. No le costó al joven dibujante ingresar al equipo de topacetes. Más aún, Coke se convirtió en su maestro y Pepo en su natural sucesor no sólo como portadista sino también como un maestro de nuevos dibujantes.

Buena parte de la pequeña historia política y social de Chile del siglo XX está registrada en *Topaze* ... y en aquellas revistas que hicieron sátira política a su imagen y semejanza. En ellas Pepo demostró ser un caricaturista de excelencia. Sus ilustraciones para *Topaze*, *Wikén*, *Cambiazo*, *Tontilandia*, *La Raspa*, *Monos y Monadas*, *Saca Pica* y otras, son un registro iconográfico que incluye en su extensa galería de personajes a los Presidentes de la República

y a nuestros dos premios Nobel de Literatura. Como caricaturista político activo a Pepo le correspondió cubrir varios períodos: prácticamente de Ibáñez a Ibáñez.

En *Topaze* inició la serie de tiras cómicas protagonizadas por los jefes de Estado. La inició justamente con «El Jefe», cuando estaba al mando su tío Juan Antonio Ríos.

Luego vino «Don Gabito», su tira política de mayor éxito, que inmortalizó la frivolidad de Gabriel González Videla. Finalmente, «Don Sonámbulo», caricatura de Carlos Ibáñez en su segundo gobierno.

Censura política y moral

Paradójicamente al caricaturista político no le gustaba la política y evitó las polémicas en ese terreno. Las posiciones que reflejaban sus dibujos muchas veces eran resultado de los guiones o argumentos de Avelino Urzúa, Jenaro Prieto, Santiago del Campo u otros escritores que colaboraban en la revista. A pesar de ello, no faltaron los problemas. En la revista *Saca Pica*, firmando esta vez como «Popeye», hizo un chiste –una versión del viejo cuento del sofá de don Otto– que ofendió a su tío Presidente. En efecto, el Presidente Juan Antonio Ríos, primo de su padre, ordenó requisar la edición de *Saca Pica* y dispuso la relegación de Pepo a Chiloé. Finalmente no fue relegado, pero durante un largo tiempo hubo de ir todos los días a firmar a los Tribunales.

En otra ocasión, siendo director de *Pobre Diablo*, Pepo fue declarado reo por atentar «contra la moral y las buenas costumbres». Era la época, de las *pin ups*, las chicas que alegraban los meses de los calendarios norteamericanos. La más famosa sería Marilyn Monroe, que apareció totalmente desnuda, tendida sobre un ardiente fondo de seda roja, en la contraportada de *Pobre Diablo*. El buen ojo editor, que escogió una fotografía hoy clásica, escandalizó a parte del respetable público. En fin, son episodios ilustrativos de esa vieja costumbre de censurar.

De historietas cómicas y chicas bonitas

La picaresca revista *Pobre Diablo* nació en 1945 bajo la dirección de Pepo, quien hizo un personaje que llevaba ese nombre: un diablo, al cual nunca le resultaban sus trampas en la tierra porque «¡Este mundo es un infierno! ». En la revista se mezclaba la historieta cómica con las informaciones de la farándula chilena, especialmente de la radio y las compañías de revistas donde actuaban las *vedettes*, que eran las figuras ligeras de ropa que –junto a las pin ups importadas– ocupaban algunas páginas y la contraportada de la revista

En *Pobre Diablo* nacieron personajes memorables de Pepo como «Don Rodrigo», la armadura pícara, eternamente enamorada de las mucamas de palacio; y «Viborita», hermosa viñeta con los venenosos pelambres de una veinteañera «hijita de su papá», dibujada con pincel.

Pobre Diablo inició una tradición y Pepo también haría las portadas –iluminadas con acuarela– de las revistas picarescas «de historietas cómicas y chicas bonitas» que vinieron más tarde. Entre ellas *El Pingüino*, *Can Can*, *Ganso* y la brasileña *Bon Humor*.

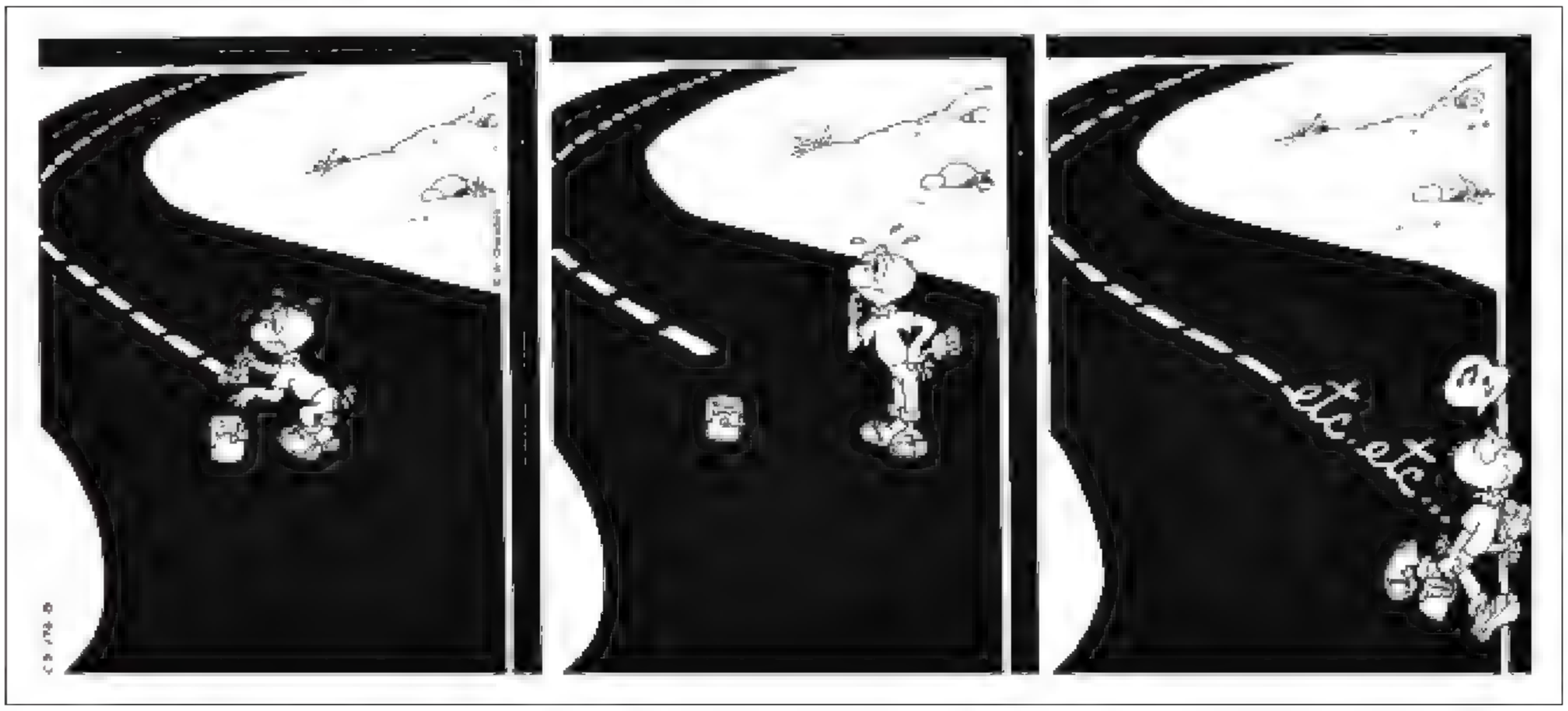


Figura 3: Una tira de «Condorito».

Para mayores y menores

Si en los años '40 las revistas picarescas tenían una connotación pecaminosa y no eran recomendables para niños y señoras. En otro contexto sus historietas cómicas eran para mayores y menores. Así, en los años '50, «Viborita» fue publicada por *El Mercurio* y llevada incluso a la radio (con la voz de la estupenda Shenda Román); y «Don Rodrigo», en los años '80, tuvo su propia revista infantil.

Junto con dibujar para *Topaze* o *Pobre Diablo*, Pepo también creaba para los niños. Fue portadista de *Topacín* en los años '30 y del *Peneca* en los '50. Emprendedor, fundó revistas de humor deportivo como *Pichanga* y *El Saquero*, donde hizo personajes como «Chifulín», un simpático árbitro de poca personalidad. En la misma línea pelotillehuense (pelotillehue = lugar donde abundan las pelotas) colaboró en *Barrabases*, *Estadio* y *Gol y Gol*. Para los adolescentes, no podemos olvidar las revistas *Toqui* y por supuesto *Okey*, donde dibujó a «Don Tarugo» y desarrolló su historieta más famosa: «Condorito».

¡Adios dolores!

El dibujo de Pepo también está vinculado a la ilustración publicitaria más recordable. Entre ellas, seguramente han quedado más en la memoria los enormes carteles de la Polla chilena de beneficencia, que se exhibían en las agencias, y los avisos de Aliviol, publicados en la revista *Margarita* y otras, donde una linda campesina representaba el dolor de cabeza y en cada aviso un pretendiente –desde un bote o un tren– se despedía de ella gritándole «¡Adios dolores!»

Ahora, el dolor que ha significado la partida de Pepo es irreparable. Sin embargo, al revisar su trayectoria nos encontramos con un legado que nos permite reconstruir memoria y revalorizar al humor gráfico y sus cultores como fuente que, además de hacer y reproducir cultura, conserva en su historia –con la modestia que transmitió Pepo– las huellas de nuestra identidad.

El cóndor pasa

Jorge Montealegre Iturra
Jefe metropolitano del Departamento de cultura del Ministerio de educación
Santiago de Chile, Chile

Resumen
Condorito es el personaje más popular de la historieta chilena y el más internacional. Ya tiene más de 50 años y es un ícono representativo de Chile. ¿Por qué? La representación humanizada del cóndor ha estado en el imaginario de los habitantes de Chile, desde antes que los europeos «descubrieran» el Nuevo Mundo. El artículo demuestra que desde el arte rupestre hasta el personaje de Pepo ha habido varios otros «condoritos» en la historia del humor gráfico de Chile.

Abstract
Condorito is the most popular and international character in the Chilean comics. It has more than 50 years and it is a representative Chilean icono. Why? The human representation of the Condor has been in the imaginary vision of Chilean inhabitants, even before the discovery of the New World by the Europeans. The essay shows that since rupestrian art up to the character of Pepo have had many other condoritos in the Chilean graphic humour story.

«Condorito» es el personaje más popular de la historieta cómica chilena y también el más universal. Se levanta gigante en el Parque del Cómic que se construye en una popular comuna de nuestra Región Metropolitana. Y del paseo, «Condorito» sale a pasear: Desde el año 2000 viaja por todo el mundo enmarcado en una serie de estampillas de los Correos de Chile. El cóndor pasa y se posa en los quioscos de Argentina, Bolivia, Colombia, Costa Rica, Estados Unidos, México, Panamá, Paraguay, Perú, República Dominicana, Uruguay... casi toda América, sumando millones de lectores.

El paso de Pelotillehue a la aldea global tiene su precio en cuanto a lenguaje y características de la criatura. Sin embargo, sigue siendo un ícono representativo de Chile.

¿Por qué? Nació para eso, llevando en su inconsciente profundos antecedentes atávicos que le garantizan un espacio en nuestro imaginario.

Ave sagrada y emblemática

La representación humanizada del cóndor ha estado en el imaginario de los habitantes del territorio que hoy llamamos Chile, desde antes que los europeos «descubrieran» el Nuevo Mundo. Testimonio de ello se encuentra en el arte rupestre: en Temantica, cerca de la

Quebrada de Huatacondo, se encuentra un santuario de piedra para rendir culto al cóndor. En el lugar hay nada menos que un petroglifo con la figura de un «hombre-cóndor» o, dicho de otra manera, un «plumífero antropomorfo».

El cóndor, que es un ave sagrada en las culturas inca y mapuche, ha recibido desde siempre los honores de los habitantes originarios de Chile. Además, el estado chileno la institucionalizó y le hace reverencias.

Desde 1834 el cóndor está instalado, majestuoso, en el escudo nacional diseñado por Carlos Wood. En el proyecto de ley, que enviara el Presidente Joaquín Prieto en 1832, el cóndor es descrito como «el ave más fuerte, animosa y corpulenta que puebla nuestros aires». El Congreso estuvo de acuerdo y desde entonces el cóndor y el huemul escoltan la insignia de la estrella solitaria.

Condoritos del siglo XIX

El segundo periódico que publica caricaturas en Chile, publicado en 1863, se llamó precisamente *El Cóndor*. Este «periódico político, literario y de novedades» tuvo como personaje símbolo un cóndor humanizado: un condorito que repartía su propio periódico como un canillita.

Este cóndor, probablemente el primer personaje en la historia del humor gráfico de Chile, era un observador de los acontecimientos y opinaba sobre ellos con la pretensión de representar a la llamada «opinión pública».

De esta época son también los dibujos del florentino avecindado en Chile Juan Bianchi. Entre sus representaciones caricaturescas de la sociedad, inscritas en la tradición del bestiario, encontramos su «caballero con bastón» con cara de ave de rapiña, cóndor o buitre (para Neruda, «cóndores coronados por la nieve, / pomposos buitres enlutados»).

En la segunda mitad del siglo XIX, el destacado político y escritor Isidoro Errázuriz Errázuriz fue apodado «Condorito Errázuriz». De nariz ganchuda y aficionado a los cóndores (la moneda de entonces), en más de una oportunidad fue caricaturizado con cuerpo de cóndor.

Condoritos en la era del cómic

En el siglo XX la mítica revista *El Peneca* publicó en 1935 las «Aventuras de Amapola y Condorito». Se trataba de una historieta extranjera tipo folletín, protagonizada por indios norteamericanos. En la adaptación sus nombres eran chilenizados. Así, los indios se llaman Catrileo... o Condorito, un niño que de cóndor sólo tiene la típica pluma que adorna la cabeza de los indios de los Estados Unidos.

En 1937 se exhibe una película chilena de *monos animados* protagonizada por un cóndor antropomorfo, realizada por el dibujante Jaime Escudero y el cineasta Carlos Trupp. Ya es la era de las animaciones de Walt Disney y de los simpáticos animales humanizados –*funny animals*– de sólo cuatro dedos en sus manos. De esta escuela, pachacho como el primer Pato Donald, nace el Condorito que desarrolla exitosamente el dibujante René Ríos (Pepo).

Respuesta nacionalista

A comienzos de los ’40, durante la Segunda guerra mundial, el Departa-

Figura 1: Una tira de «Condorito».

mento de estado norteamericano desarrolla su «operación simpatía» hacia América Latina. En ese contexto se producen las películas de Walt Disney «Saludos amigos» y «Los tres caballeros» en las cuales se estereotipa a los pueblos latinoamericanos con animales antropomorfos. Por ejemplo, Brasil es representado por Pepe Carioca: un papagayo arribista y fiestero que habita un barrio misérrimo de Rio de Janeiro. México es el gallo Pancho Pistolas, provisto de sendos pistolotes y un gran sombrero de charro.

A Chile, por su parte, lo representa con un pequeño avión-correo humanizado –Pedrito– que cruzaba dificultuosamente la cordillera para entregar su correspondencia (una carta para Jorge Délano, «Coke»). En otras palabras, Walt Disney no atinó a investigar en nuestro bestiario. Dejó pasar al cóndor que estaba en el aire, al tímido y pacífico huemul que nunca se pone para la foto y, valga la mención honrosa, al patriótico quiltro chilensis.

Un condorito brilló por su ausencia. Y se impuso como una imagen latente que hasta ese momento, en la iconografía humorística, no se había podido desarrollar en forma. La misión la tomó Pepo (fallecido recientemente, el año 2000): «se me ocurrió, pues, humanizar al cóndor que vive solitario en las altas cumbres, como un príncipe desdeñoso y soberbio. Y lo hice -cuenta el dibujante- descender hasta la tierra, con todos los arreos del personaje nacional, sin faltarle, por cierto, las ojotas... »

Chileno y latinoamericano

El Condorito de 1949, que nace en la revista *Okey*, era claramente de origen campesino: un gañán recién llegado a la ciudad, de manta y ojotas. Su pantalón arremangado dejaba ver el calzoncillo largo y blanco que usaba el Verdejo de Coke. Era «más pájaro», con su collar plumífero, un gran pico rapaz y una cola de largas plumas asomándose por el parche trasero de su pantalón. Más bajo, patas cortas, sacaba pechuga y fumaba.

Era la síntesis del cóndor, el roto y el huaso pobre. A poco andar deja la man-

ta campesina y se caracteriza para siempre con su camiseta roja, como aquella de la Selección nacional de fútbol. Condorito se queda en los márgenes de la ciudad. Un pueblo grande y provinciano llamado Pelotillehue que, atendiendo a su etimología chileno-mapuche, significa «lugar donde abundan las (¿los?) pelotas».

Como buen rapaz, en sus inicios fue ladrón de gallinas y cogotero. Pero le iba mal.

Era un aventurero desventurado. Un antihéroe, apolítico y pícaro, que en la impotencia de la derrota se queda exigiendo una explicación. Tiene la vulnerabilidad del pobre y del chico, y la fortaleza del «hijo del rigor» que no se da por vencido.

Así lo testimonian sus grafittis contra el roto Quezada, los chascarros con que ridiculiza a Pepe Cortisona y los chistes donde se burla de pistoleros, matones y otros prepotentes: cuando no hay plata ni porte, sólo quedan la pillería y la inteligencia.

Por otro lado, la amistad se expresa en una noble institución: el compadrazgo, que en Condorito alcanza una alta representación.

La frase emblemática de Don Chuma «no se fije en gastos, compadre» y el bautizo de Coné donde su tío Condorito lo adopta como ahijado, son una muestra de la solidaridad sencilla y espontánea que implica el compadrazgo.

Don Chuma es un carpintero, desprendido, dispuesto a gastar su poca plata para socorrer a su compadre. Condorito, comparte su «chalet tipo mejora» y apadrina al sobrino huérfano que llega del sur.

A esta filosofía de la sobrevivencia, se le suma otro rasgo típico: su identificación con el «maestro Chasquillas». Es decir, con la persona empeñosa, buscavidas, que se acomoda a todas las circunstancias. Que intenta hacer de todo, aunque no le resulte.

Son rasgos, más que de chilenidad, que identifican un tipo de ser latinoamericano, popular, masculino y pícaro. Ellos, tal vez, explican la «identificación» de Condorito con sus lectores.

De la artesanía a la industria cultural

Condorito está inspirado en cierto nacionalismo que, en la medida que su producción pasa de la artesanía a la industria cultural, se desdibuja hasta convertirse en un personaje latinoamericano «ciudadano del mundo» habilitado para actuar fuera de su espacio y tiempo originales.

Con los años, la suerte y la figura del personaje cambian. Ahora, más estilizado, siempre sale bien parado ... o se echa a volar en el momento oportuno. Y también puede hacer de todo, pero a otro nivel: ya es un «Chasquilla universal», que puede ser rico o pobre, cow boy, troglodita o soldado romano, vikingo, cura o director de cine, mendigo o gerente. Puede estar en el pasado o en el futuro, en el cielo o en el infierno. El personaje consagrado es una máscara que ya puede representar a otros personajes. No sólo al «roto».

Ojalá no se olvide totalmente de su origen. A veces, el muy pajarón, no recuerda que es cóndor y que –aunque no se haya dado cuenta– está en los surcos, en las huellas más antiguas de nuestra cultura.

Comienza una historia

Norberto Buscaglia
Historietista, Buenos Aires, Argentina

Resumen

Sin duda, no fue fácil para Alberto Breccia dejar de lado las comodidades que produce el mantenerse dentro de los esquemas que un orden establecido determina. No es sencillo asumir que uno puede cambiar algo, si se lo propone. Dicho de otra manera: ser un revolucionario en su campo. Y el campo de acción de Alberto Breccia fue la historieta. Un género que, nacido a fines del siglo XIX, aún tiene mucho por dar en el siglo XXI.

Abstract

These is no doubt that it wasn't easy for Alberto Breccia to put aside the commodities that come from keeping inside a scheme than are established system elicit. It is not simple to assume that someone can change something if he intent to. Said another way: to be a revolutionary in his field, and the action field for Alberto Breccia was the comic. A genre that was born at the end XIX century and has a lot to give in the XXI.

¿Cómo, cuándo y dónde nace la historieta? ¿Desde cuándo el hombre comenzó a narrar en secuencias gráficas, en dibujos, episodios relacionados con sus circunstancias y con la transmisión de experiencias a las nuevas generaciones?

No lo sabemos. No han quedado registros. Sí, hay remotísimas muestras –por ejemplo las cuevas de Altamira– de la necesidad del ser humano por expresarse gráficamente. Por mostrarnos momentos de su vida y necesidades. Desconocemos en qué idioma hablaban aquellos hombres. A pesar de ello, las escenas representadas no escapan a nuestra comprensión. Entendemos lo que nos dicen. No hace falta el idioma.

La historia oficial cuenta que la historieta nació en 1896 con el «Yellow Kid» de Richard F. Outcault. Hasta ese momento los personajes no hablaban. A Outcault se le ocurre insertar palabras. Por primera vez un personaje dibujado se expresa no sólo con gestos, sino también con palabras.

A partir de Outcault muchos talentosos artistas comienzan a recorrer un camino que no se detendrá. La demanda será creciente, y a ella se responderá con innovaciones que no soslayarán las corrientes artísticas de cada época. Paradigma de ello es el monumental «Little

Nemo» de Winsor Mc Cay (1867-1934), una historieta directamente emparentada con el surrealismo.

Tiras cómicas y autores que plantean renovaciones constantes se sucederán vertiginosamente a lo largo de todo el siglo XX: «Los sobrinos del capitán» de Rudolph Dirks, «Mutt & Jeff» de Bud Fisher, «Popeye» de Elzie Crister Segar, «Krazy Kat» de George Herriman, comienzan a señalar un sendero diferente.

Los más fuertes empresarios periodísticos de EE.UU. se dan cuenta, rápidamente, de que la nueva manifestación gráfica es de suma importancia para la venta de sus periódicos. Aún son tiras cómicas, pero no pasará mucho tiempo para que se transformen en narraciones mucho más largas que excedan el marco de contención que un periódico pueda darles. Nacen entones las revistas de historietas. Allí, aquel caudal inagotable de fantasías comienza a tomar forma y nombre. Nacen los héroes y los superhéroes que hasta hoy sobreviven. Dibujantes de primera línea como Alex Raymond, Chester Gould, Harold Foster o Bob Kane, crean, más que arquetipos, iconos que en los albores del siglo XXI siguen generando la misma fascinación y encanto que tenían en su origen.

La gran demanda establecida por un público lector heterogéneo determina que nazca una gran industria, principalmente en EE.UU., que borra de raíz toda aspiración romántica de generar cambios de alto nivel. La creatividad debe estar al servicio de lo que el mercado pide.

Salvo honrosas y aisladas excepciones, son muy pocos los que se atreven a ir en contra de la corriente mercantilista. Son muy pocos los que no se dejan absorber por el sistema y, como modernos quijotes, se calzan la armadura de su talento y deciden enfrentar un orden previamente establecido para demostrar que se pueden explorar nuevos rumbos, que aún no está todo dicho y que la historia puede continuar. Uno de esos quijotes, curiosamente, vivió en Suramérica. Nació en el Uruguay el 15 de abril de 1919 y falleció en Argentina en el Día del Dibujante, el 10 de noviembre de 1993. Se llamó Alberto Breccia.

Los trabajos y los días

Conocí a Alberto Breccia en 1967 cuando se desempeñaba como director del Instituto Directores de Arte. Por ese entonces ya era un dibujante que había logrado cierto reconocimiento por una historieta que tuvo una amplia difusión en nuestro medio, me refiero a «Vito Nervio», un detective muy particular... y muy de Buenos Aires, a punto tal que lo encontramos en algunos episodios tomando mate en las catacumbas de París. Los guiones pertenecían a Leonardo Wadel. Wadel y Breccia remplazan, en el año mencionado arriba, a los creadores de la tira: Alberto Cortinas y Mirko Repetto.

«Vito Nervio» era una historieta que yo leía de niño. Jamás pensé que podría llegar a tratar a su creador. Pero el Alberto Breccia que conozco a fines de la década del sesenta es una persona muy diferente a la que yo imaginaba. No es ya un dibujante de historietas comunes y solicitadas por encargo. Los trabajos que comienzo a ver son muy diferentes, trabajos que yo no conocía, pues hacía tiempo ya que había abandonado la lectura de historietas. Aunque, en honor a la verdad, muy pocos argentinos sabía-

mos lo que el lápiz de Breccia estaba gestando: una verdadera revolución en el medio... una revolución que años más tarde le hará decir a un importante crítico español: «[...] la historieta tiene dos períodos: uno antes de Breccia y otro después de Breccia [...]».

En 1962 de la mano de Breccia cobra vida «Mort Cinder», quien no solamente señala un cambio en la manera de encarar un discurso historietístico, ya sea por la imagen, ya sea por el texto de Héctor Oesterheld.

No existe hasta ese momento nada que se le pueda comparar. Quizás por esa razón y por lo avanzado de la propuesta, el trabajo no tiene éxito y es ignorado por la mayoría de los argentinos. Solamente acceden a él quienes mantienen una relación casi enfermiza con la historieta.

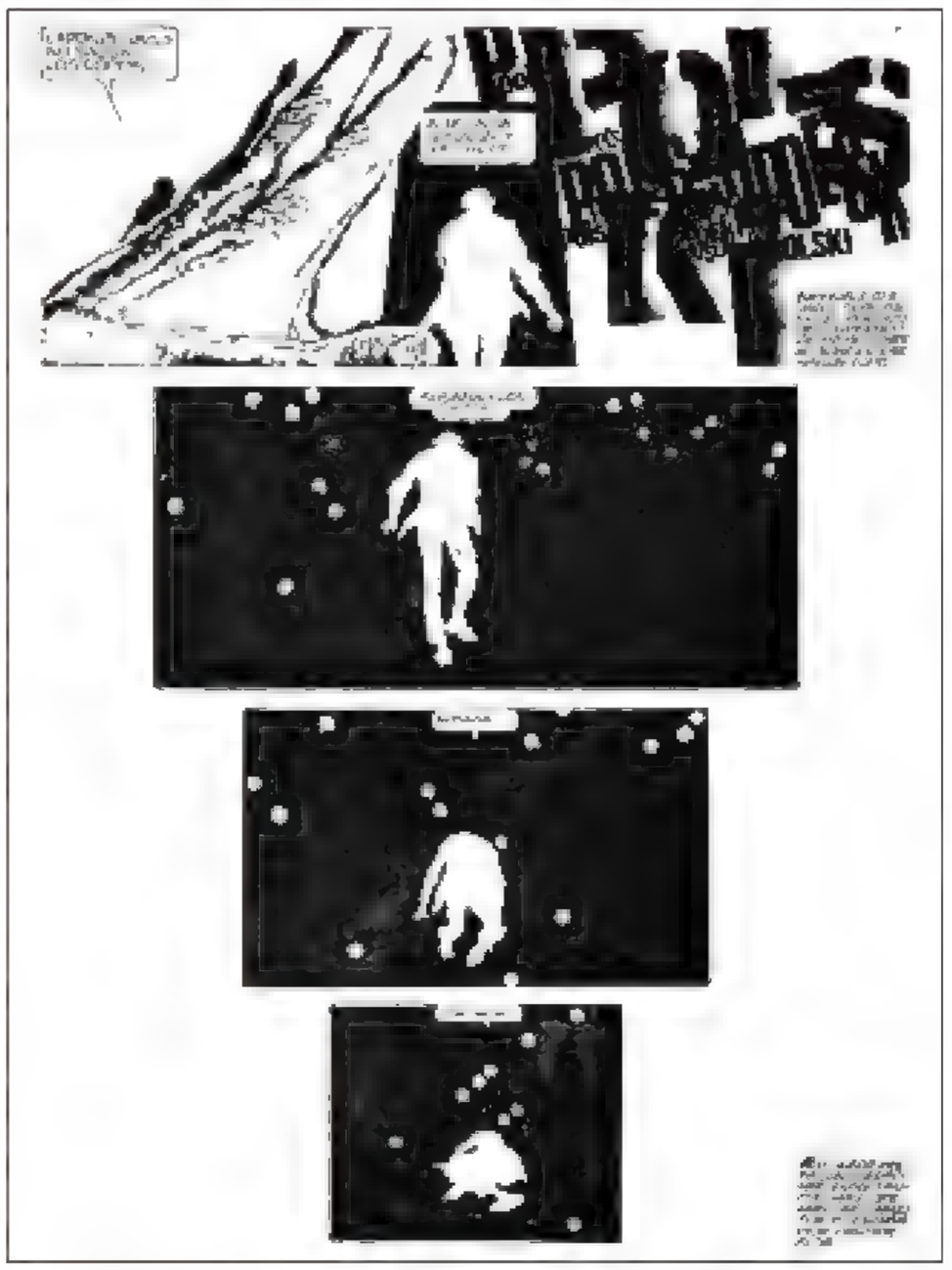


Figura 1: La séptima página de «El eternauta» (*Gente*, no. 203, Buenos Aires 12 de junio de 1969).

El día en que la gente se equivocó

También es de esta época otro trabajo que le fuera encargado por uno de los semanarios más importantes de aquel momento– y que aún hoy subsiste–: la revista *Gente*. La dupla Oesterheld-Breccia publica allí una versión del «El eternauta», una obra que ya había transitado por revistas como *Hora Cero Semanal*, pero dibujada por Francisco Solano López, quien realizó la segunda parte en 1976.

Como dato curioso cabe destacar que la Editorial Frontera pertenecía a Héctor Oesterheld y a su hermano Jorge, también guionista.

Desconozco las razones que llevan a la Editorial Atlántida a encargar el trabajo a Breccia y no a Solano. El estilo de Breccia no es el de Solano. El guión de Oesterheld no es un guión común. Este, «El eternauta», es contestatario y provocador. El sustento principal de la narración es que los poderosos países del Norte han regalado el Sur a invasores extraterrestres, con la condición de no ser ellos el objetivo de la civilización superior que viene del espacio. No es tan difícil entender la sutileza. Lo cierto es que un guión que, metafóricamente o no, está en contra del sistema, y un dibujo que tampoco respeta los patrones convencionales, componen un coctel muy difícil de digerir para una revista cuyos lectores están acostumbrados al vacío de ideas que provoca la adhesión consuetudinaria a la frivolidad. Teniendo en cuenta esto, es lógico entender, a la distancia, que muchas personas enviaran cartas quejándose de la historieta y de un dibujo que consideraban absurdo. Esto llevó al director de la revista, el

Figura 2: La cuarta página de «El corazón delator» (primera publicación en Italia en *Alter Linus*, Milán septiembre de 1975)

periodista Carlos Fontanarrosa, no sólo a levantar la historieta, sino a lo que es más grave, publicar una nota pidiéndole disculpas al público por el error que habían cometido al publicar «El eternauta». No pasaría mucho tiempo para que las ediciones italianas de «Mort Cinder» y «El eternauta» pusieran en evidencia la tremenda equivocación del público lector y de la editorial.

Si bien «Mort Cinder» y «El eternauta» son dos trabajos que marcan una evolución y transformación en el estilo de Breccia, no son dos cosas aisladas o que surgieron espontáneamente: «Sherlock Time» y «Richard Long» preanuncian los audaces cambios que Alberto Breccia nos propondrá en la década del setenta.

Un espíritu inquieto, amante de la literatura, más que un lector, un adicto a la lectura, no se conforma conque una propuesta suya haya triunfado. El facilismo no era una característica de Alberto Breccia. Para él siempre debía haber algo nuevo, algo a lo que podía arribarse a través de la búsqueda permanente, constante.

Literatura dibujada

Mantenemos largas charlas. Por supuesto, en ellas no soslayamos el tema de la literatura y la historieta. Alberto Breccia era un lector omnívoro.

Nuevos proyectos comienzan a perfilarse. El material disponible es abundante y quizás inconmensurable. Difícil tomar una decisión o realizar una elección. Por supuesto que la balanza se inclina hacia los escritores latinoamericanos. Coincidimos en que «Sobre héroes y tumbas» de Ernesto Sábato podría ser el camino. Como es una obra de largo aliento, el capítulo «Informe sobre ciegos» se adaptaría mucho mejor a nuestras inquietudes y necesidades.

Alberto le propone al proyecto a Sábato, quien de inmediato acepta la propuesta y requiere, como es lógico, ver previamente el guión. Alberto me encarga su realización. Mi versión no es aprobada. Sucedió que el escritor no aceptó modificaciones en su discurso narrativo. Aunque la respuesta fue decepcionante, esto sirvió para instalar la duda: ¿podría llevarse la literatura a la historieta sin que ninguno de los dos géneros perdiera su esencia? Sin duda, había nacido un desafío tal vez inabordable, pero fascinante: mantener, a lo largo de las secuencias dibujadas y de un texto mínimo todo el clima que un autor determinado ha generado en su obra, a través de las palabras.

Es la palabra una convención, una abstracción, y como tal está sujeta a la multiplicidad de interpretaciones que el lector quiera darle.

No todas las personas imaginarán lo mismo sobre un texto determinado. Ni siquiera coincidirán plenamente con el escritor. Y esta es la magia de la literatura. Una magia que tiene que ver mucho con su perdurabilidad a través de los tiempos. Una perdurabilidad que los modernos medios de comunicación no podrán alterar.

Comprendimos que corríamos el riesgo de entregar a los lectores algo que ellos podrían rechazar de plano porque no coincidiría con sus expectativas, sobre todo en aquellos que conocían las obras que les presentábamos. Y a los que no las conocían no podíamos, de ninguna manera, ofrecerles una versión totalmente alejada de los parámetros concebidos por el autor.

Concretamente, no deseábamos falsear los principios básicos que un autor determinado había concebido en su obra.

El trabajo no debía ser un resumen ilustrado con viñetas, sino un versión fidedigna que alentara al lector a bucear en el mundo del autor que le proponíamos.

Las adaptaciones de obras literarias no pasaban de ser versiones escolares, muy malas algunas de ellas, que en vez de cumplir con el objetivo que señalé anteriormente, lo único que conseguían era alejar a los lectores del autor y predisponerlos negativamente.

Este análisis, que surge a partir de la postura de Sábato nos es muy útil para el proyecto que encararemos *a posteriori:* «Los mitos de Cthulhu» de Howard P. Lovecraft.

Lovecraft y el horror cósmico

Aquí se abrían nuevas opciones. Porque nos encontrábamos ante un autor que escribía en otro idioma y para una realidad distinta a la latinoamericana. Además, absolutamente desconocido para los argentinos, inclusive para aquellos que cultivaban la literatura de terror y de ficción científica.

Cualquiera puede conseguir hoy datos sobre H. P. Lovecraft, algo no tan fácil en la Argentina de la década del setenta. Su vida y su obra, por ejemplo, están ampliamente detalladas en las páginas que sus seguidores y fanáticos desarrollan en esa moderna Torre de Babel que es Internet.

Fue Lovecraft un extraño y atormentado escritor. Nació en Providence, Rhode Island, EE.UU., en 1890 y murió en 1937. Formó un círculo de amigos y escritores que participaban de las mismas visiones fantásticas y apocalípticas que luego publicaban en *Weird Tales*, una revista dedicada al género de terror.

Configura Lovecraft una mitología muy particular de abominables seres que, supuestamente, residen en el espacio exterior y que han colonizado la Tierra en tiempos inmemoriales, tiempos que son imposibles de medir por los seres humanos comunes.

Lin Carter, un estudioso seguidor de la literatura lovecraftiana e integrante él mismo del grupo de elegidos, dio forma a una hipotética mitología. Dice Carter:

«En épocas geológicas remotísimas , nuestro mundo fue habitado y gobernado por un grupo de dioses diabólicos y de divinidades benévolas. Mucho antes de que apareciese el hombre en la Tierra, esta era compartida por los Primigenios y la Gran Raza de Yith, quienes

entraron en discordia y se alzaron contra sus propios creadores: los misteriosos Dioses Arquetípicos, primeros pobladores de los espacios interestelares. La Gran Raza constituida por seres inmateriales que parasitaban en cuerpos ajenos abandonó las zonas terráqueas por ellas dominada, y huyó a través del tiempo, hasta el siglo CC en el que se apoderaron del cuerpo de una raza de escarabajos que sucederá al hombre en esa época remota, y será la forma de vida dominante en el planeta.

»Los Primigenios, sin rivales ya, quisieron dominar el mundo, y en combate con los Dioses Arquetípicos que moraban en Betelgeuse, les robaron ciertos talismanes, sellos y determinadas tablillas de piedra cubiertas de jeroglíficos, que ocultaron en un planeta próximo a la estrella Celaeno.

»Los Dioses Arquetípicos castigaron esta impropia rebelión. Aunque los Primigenios, bajo las órdenes de Azathoth, combatieron largamente, fueron vencidos y expulsados o apresados.

»Hastur, el Inefable, fue exiliado al lago de Hali, cerca de Carcosa, en las Híadas próximas a Aldebarán.

»El Gran Cthulhu fue mantenido en un letargo mágico, similar a la muerte, en la cósmica ciudad sumergida de R'lyeh, situada no lejos de Ponapé, en el Océano Pacífico».

[...]

«Yog-Sothoth fue expulsado de nuestro continuo espacio-tiempo y fue lanzado al Caos junto con Azathoth, a quien, además, por haber sido el cabecilla de la rebelión, los Dioses Arquetípicos privaron de inteligencia y voluntad».

[...]

«En ocasiones alguien ha logrado levantar el Sello Arquetípico, pero siempre ha sido vuelto a colocar en su sitio. Sin embargo, Abdul Alhazred (el árabe loco, mítico autor del Necronomicon9, ha profetizado que, finalmente, los Primigenios serán liberados y regresarán. Debemos suponer, pues, que en algún futuro incierto volverán a disputar, una vez más, el Universo a los Dioses Arquetípicos» (Carter, 1959)

Tal es el marco que contendrá a las narraciones. Narraciones en las cuales el terror está sugerido, eficazmente, a través de cada párrafo, de cada oración, de cada palabra. Es más lo que se sugiere que lo que se presenta. Todo conduce a un objetivo final: sorprender al lector con un final no esperado (o sí). Sólo el vértigo que producen las palabras podrá generar la duda sobre la existencia real de los monstruos que se nos mencionan o sugieren. Una cosa es cierta, no se puede leer a Lovecraft con total tranquilidad. El horror cósmico, quizás, está enredado en nuestros genes.

Resulta entonces evidente que transformar el relato en figuras que acompañen lo que nos ofrece un texto colindante con el delirio no es tarea sencilla ni abordable por cualquier dibujante... Y Alberto Breccia no fue un dibujante más. Su capacidad para interpretar un relato excedía los patrones comunes. Una prueba irrefutable (conservo los videos) la tuve en cierta oportunidad en que la televisión argentina les hizo una nota a Alberto y a Ernesto Sábato. El tema era «Sobre héroes y tumbas». Breccia se ocupó de ilustrar con sus dibujos el tema que se iba desarrollando. En determinado momento se mostró en la pantalla una ilustración de la casa que había inspirado al escritor. Poco a poco el dibujo se fue fundiendo con una fotografía de la casa en cues-

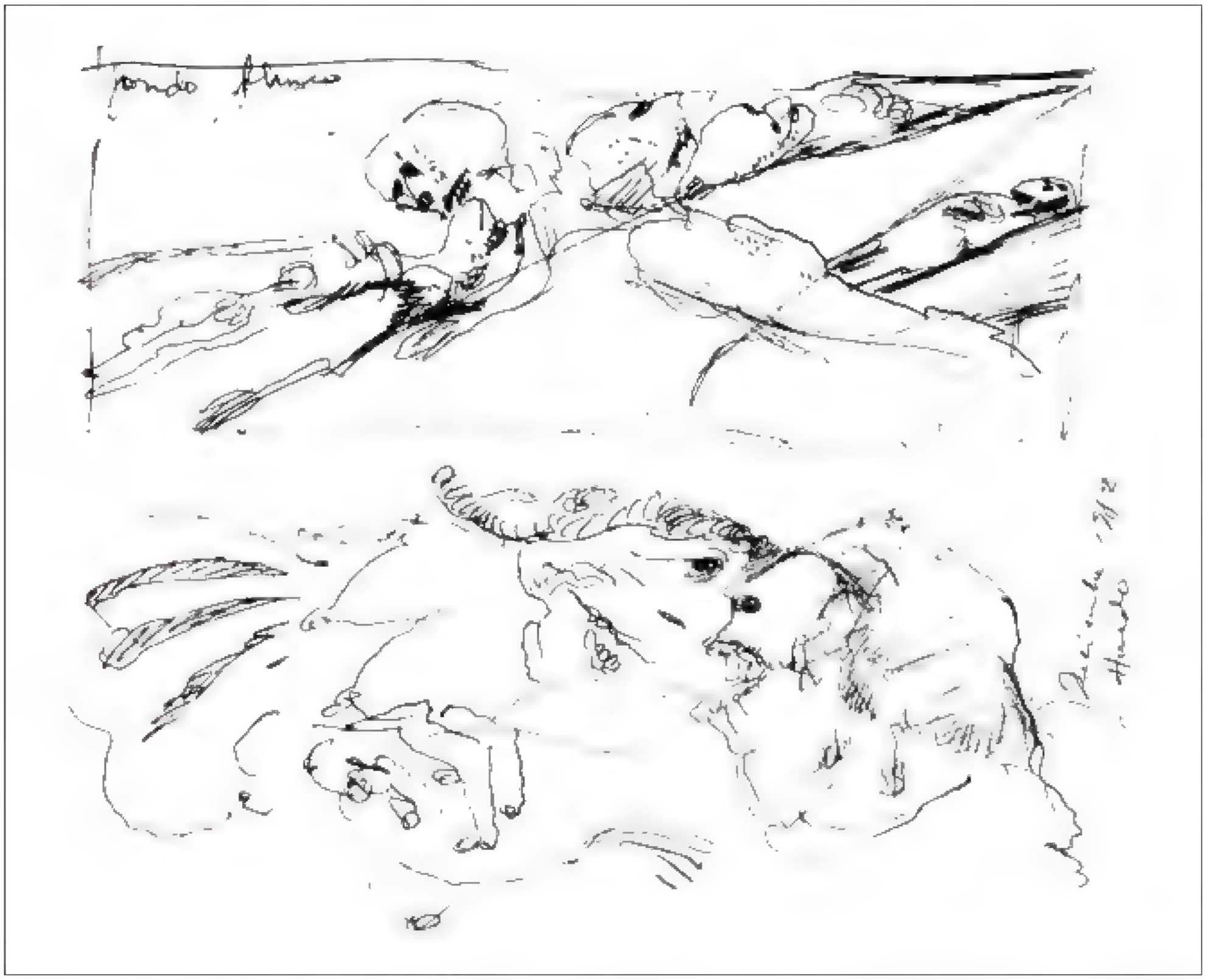


Figura 3: Boceto para la tercera página de «La máscara de la muerte roja» (publicado en «Quattro incubi», Editiemme, Milán 1985).

tión ... Y aquí apareció la sorpresa: ¡dibujo y foto eran exactamente iguales...! Lo curioso es que Breccia jamás tuvo acceso a la foto. Su dibujo surgió de lo que había leído en el libro de Sábato.

Lo descripto ocurrió casi veinte años después de haberse publicado «Los mitos de Chtulhu», y no dejó de inquietarme el hecho, no ya de que los monstruos fuesen reales, sino la hermandad de ideas de dos creadores que jamás se habían visto. Y no me cabe la menor duda de que en cada trazo de Breccia, en cada personaje que aparece en la obra, está presente el caudal imaginativo de H. P. Lovecraft. Seguramente los imaginó así... ¿O hay algo más ...?

Hubiese sido difícil, para mí, encontrar un camino diferente al que nos propusimos y llevamos adelante, si otro dibujante tradujese mi labor de amanuense. No fue así con Alberto, pues cada una de las historias surgían de un encuadro previo que permitía una aproximación a nivel de boceto. Después, dicha aproximación sufría un primer ajuste antes de ser dibujada a lápiz, un segundo ajuste en esta etapa, y una tercera revisión una vez que el trabajo era pasado a tinta.

Toda esta labor se hacía sin tener la menor idea de quién podría ser el futuro editor. Es más, a veces pensábamos que nadie se interesaría, pero por suerte no fue así. En 1973 Arnoldo Mondadori edita –bajo la dirección de Marcelo Ra-

Figura 3: Boceto para la segunda página de «La última visita del caballero enfermo» (publicado en «Quattro incubi», Editiemme, Milán 1985).

voni y Valerio Riva– en Milán, Italia, «Il piacere della paura», y allí ve la luz, por primera vez uno de los mitos de Cthulhu: «La cosa en el umbral». Habrá que esperar dos años más para que todas las historietas realizadas, hasta ese momento, sean presentadas en un solo volumen. Indudablemente la edición italiana apuró la decisión de un editor argentino. Un volumen dedicado por Alberto a su padre. Me refiero a «Los mitos de Cthulhu» publicados por Ediciones Periferia , Buenos Aires, en diciembre de 1975.

Posteriormente surgirán dos ediciones italianas, una francesa y una mexicana, la más completa. Aparecen allí los siguientes cuentos de H. P. Lovecraft: «La ciudad sin nombre» (1921), «El ceremonial» (1923), «El llamado de Cthulhu» (1926), «El color que cayó del cielo» (1927), «El horror de Dunwich» (1928), «El que susurraba en la oscuridad» (1930), «La sombra sobre Innsmouth» (1931), «La cosa en el umbral» (1933) y «El morador de las tinieblas» (1935).

Jean Ray, Poe y Papini

El fascinante mundo de Lovecraft nos permitió incursionar en otros relatos sorprendentes y de autores distintos, aunque cercanos por la época en la cual desarrollaron sus obras. Me estoy refiriendo a Jean Ray y Giovanni Papini.

Alberto ya había abordado a Edgar Allan Poe, y optó por conformar una imagen más historietística que literaria. Poe le ofreció la posibilidad de ingresar por el sendero del lenguaje cinematográfico. La prueba más palpable de ello la encontramos en «El corazón delator». La apertura y cierre de la puerta, a través de la cual el asesino observa a su víctima es, sin duda, una prueba de ello.

Fue Jean Ray un escritor prolífico y sorprendente. Si bien no existe en su obra la grandilocuencia cósmica de Lovecraft, sí hay una conexión a través de los personajes y situaciones horrorosas que aparecen bruscamente en el mundo cotidiano.

Su verdadero nombre fue Jean Raymond de Kremer. Nació en Gante, Bélgica, en 1887, y murió en 1964. Rebelde, indisciplinado y aventurero por naturaleza, llevaba en sus genes la pasión por el mar. Si bien sus padres eran belgas, su abuelo, también marinero, se había casado con una piel roja, una auténtica india dakota que conoció en uno de sus múltiples viajes.

Jean Ray se embarcó por primera vez, a los dieciséis años, como simple marinero en el velero alemán Este. A partir de ese momento navegará por todos los mares del mundo durante treinta años, con un breve paréntesis entre 1906 y 1910, época en que ingresa en la Universidad de Gante para realizar estudios de medicina que luego abandonará.

Quizás su obra más perfecta sea «Malpertuis», un relato que se aparta de la vocación cuentística de Jean Ray y que logra transformarse en una metáfora de la muerte de la poesía en el mundo moderno. El hombre mató los mitos, y con la muerte de los mitos se decretó la defunción de la poesía.

«Malpertuis» fue siempre para Alberto un desafío que debía abordarse. No estábamos ya frente a un cuento, sino a una novela. ¡Y qué novela...! Convinimos que antes de encararla había que hacer un ensayo, familiarizarnos un poco más con el clima de Jean Ray. Nos fascinaba un cuento suyo: «La noche de Camberwell».

El absurdo de la muerte gratuita y sin sentido, casi paradojal, más un clima opresivo y demencial, incentivado por el abuso de la bebida, nos pareció un fuerte desafío, más aún cuando uno de los personajes era un reloj de péndulo que con su monótono tictac se asociaba al drama:

«Fue el Miedo quien saltó entonces sobre mis hombros y me hizo correr, aullando, hacia la puerta... Corrí tras lejanas formas humanas que se fundían en la niebla cuando yo me acercaba a ellas; llamé a las puertas, que permanecieron cerradas sobre sueños obstinados...

»Después de dos horas de correr en vano... volví a encontrarme en el umbral de mi trágica casa. Cuando abrí la puerta, temblando, temblando ante la idea del espectáculo que las tinieblas habían negado a mi vista, oí el tictac de mi reloj.

»Estaba allí moviendo gravemente su péndulo:

»¡Ya-es-tás-a-quí!

» ¡Es-toy-muy-con-ten-to!

»Ni en la escalera ni en el descansillo había algún cadáver... Ni siquiera había la huella de un pie lleno de sangre.

»Pero mi sombrero está agujereado por una bala.

»En mi revólver hay dos cartuchos descargados, y mi cuello lleva las huellas de unos dedos... dedos helados, largos, monstruosamente largos...

»Ahora que pido consejo al whisky, obtengo un poco de clarividencia.

»Me he equivocado de calle, de puerta... una llave puede abrir miles de cerraduras ... ¡y hay tantas calles semejantes!

»¡Ah! ¡Ah! En un barrio de Londres, que desconozco, en una calle que no sé cuál es, en una casa desconocida, he matado a personas que jamás he visto y de las que no sabré nunca nada.

»–¡Camarero, whisky!».

El texto no debía decir lo que las imágenes sugerían o explicaban... Y en este aspecto Alberto logró una conjunción perfecta.

Otro cuento que nos inquietaba en estos años era : «La última visita del caballero enfermo» del italiano Giovanni Papini (1881-1956), un cuento que trataba el mismo tema que Jorge Luis Borges (1899-1986) desarrolla en su relato «Las ruinas circulares».

En la colección La Biblioteca de Babel, dirigida por Borges, editada por Franco María Ricci y la Librería de la Ciudad, de Buenos Aires, y en el volumen que le dedica a Papini, dice el propio Borges:

«"L'ultima visita del gentiluomo malato" presenta de un modo íntimo, nuevo y triste la secular sospecha de que el mundo –y en el mundo, nosotros– no es otra cosa que los sueños de un soñador secreto».

Una vieja idea y dos tratamientos diferentes. Papini nos presenta a un soñado que ya conoce su triste destino: no existe. Es simplemente la proyección del sueño de otro y no quiere serlo. No desea serlo. Entonces se dedica a realizar los actos más sublimes y los más espantosos para tratar de sacar a su creador del letargo en que se halla sumido. Si el soñador se despierta, ese hombre enfermo podrá deshacerse de la humillación que le produce el no ser real, el ser, simplemente, una apariencia. Pero con gran dolor pronto se da cuenta de que no podrá conseguir lo que se propone.

«Soy... nada más que la figura de un sueño... Existo porque hay alguien que me sueña y me ve obrar y vivir y moverme, y en este momento sueña que yo digo todo esto...

»Lo que estoy haciendo en este momento es mi última tentativa. Le digo a mi soñador que yo soy un sueño; quiero que él sueñe que sueña. Es algo que le sucede a los hombres, ¿no es verdad? ¿No ocurre, entonces, que se despiertan cuando se dan cuenta que están soñando?».

«La última visita del caballero enfermo» y «La noche de Camberwell» fueron publicadas por primera –y única vez– junto a «La máscara de la muerte roja» y «El gato negro» de E. A. Poe, en una magnífica y respetuosa edición realizada por Editiemme, en Milán, en 1985. Una tirada de 520 ejemplares numerados y firmados por Alberto Breccia, acompañados por litografías hechas especialmente para tal ocasión por el autor.

Esta edición marca un punto de inflexión muy importante en la historia de la historieta. Dario Mogno, editor responsable de Editiemme, con su aguda percepción, se dio cuenta del cambio. Un cambio por cierto ya preanunciado en otras obras de Alberto Breccia.

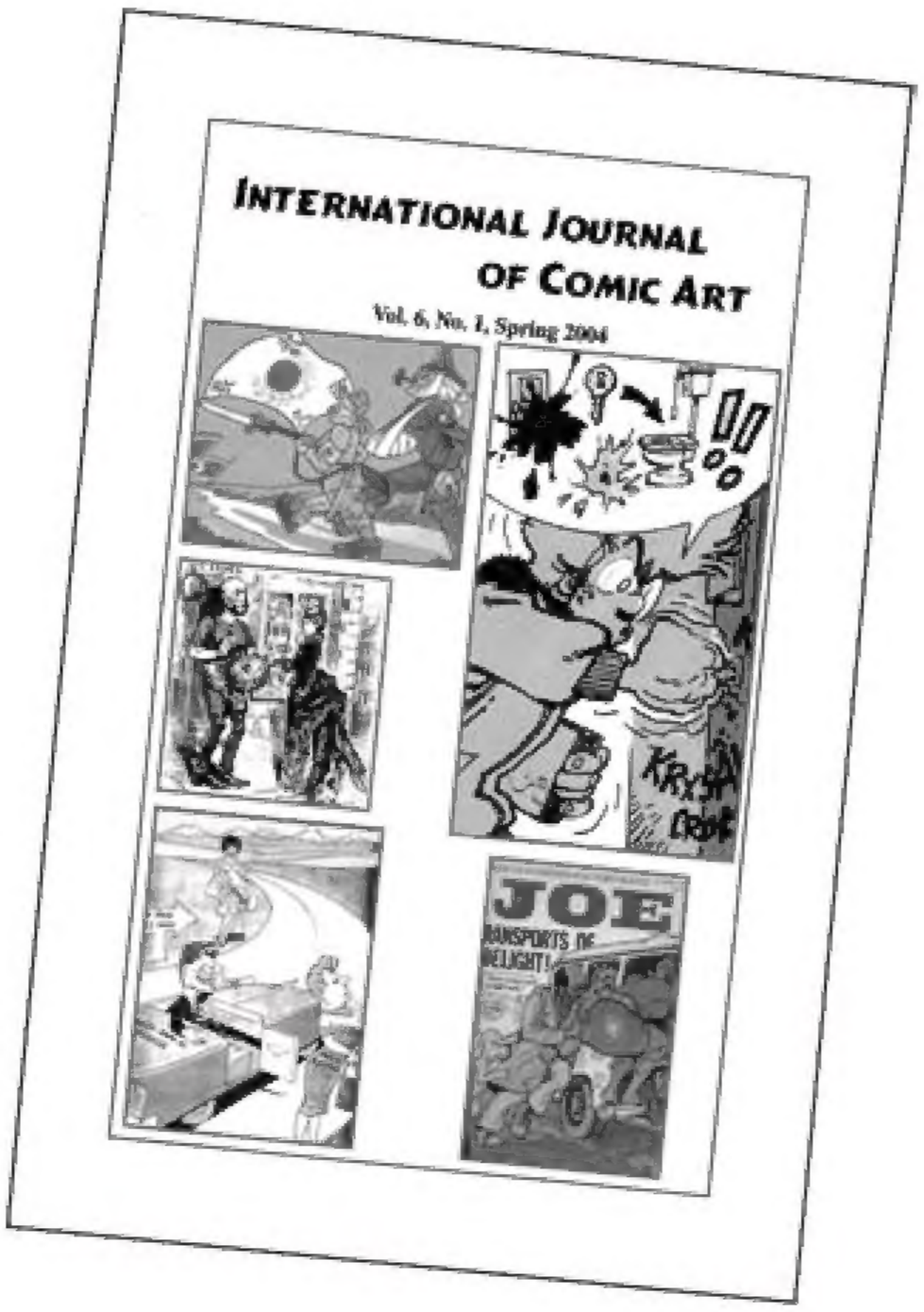
La historieta, (*fumetti*, *comics* o como quiera llamársele) había ingresado a la adultez de la mano de un maestro. Un maestro a quien le disgustaba mucho que le llamaran *artista*. Prefería definirse como un *laburante,* argot de origen italiano con el cual los argentinos definimos a un trabajador. Una definición que, creo, era una manifestación suya destinada a desacralizar, sin partidismos políticos, el concepto que la burguesía tiene acerca del arte. El arte también es un trabajo Y bastante complicado por cierto. Picasso decía que el arte es un 10% de inspiración y 90% de transpiración, y esto Alberto Breccia lo aplicaba disciplinadamente a todo lo que encaraba, sin importarle qué opinaban los demás o el *establishment* con el cual jamás se llevó bien. Y tenía razón...

Muchas veces le preguntaron si la historieta era un arte menor. Decía que no existen artes menores o mayores, sí existen buenas o malas manifestaciones del arte. Y en esta manifestación del arte, que es la historieta, este *laburante* consuetudinario y consecuente, alcanzó las cimas más importantes y señaló un camino que alguien, en algún momento, tal vez decida continuar... lo cual, no está del todo mal, porque ya que hablamos de literatura dibujada y de historieta, sería bueno que toda la aventura del vivir y del crear culminara con el clásico:

CONTINUARÁ ...

International Journal of Comic Art

El **International Journal of Comic Art** llena un vacío en el conocimiento de la cultura del comics. Aparece dos veces al año como una publicación consagrada a los aspectos históricos, prácticos y teóricos de la caricatura y los comics. Con el objetivo de publicar materiales ilustrativos el **Journal** aborda todo lo relacionado con el arte de los comics en el mundo, caricaturas, libros de comics, tiras, humor y caricaturas políticas, así como ilustraciones humorísticas.



Su edición incluye unas 300-350 páginas, con un promedio de 18 artículos y más de cien ilustraciones. Unos treinta países de todos los continentes han estado representados en sus artículos.

Adicionalmente **International Journal of Comic Art** refleja editoriales, libros y catálogos de exposiciones, ensayos bibliográficos, columnas de opinión, un portafolio de caricaturas de todo el mundo y entrevistas.

Suscripciones:
$40.00 USD para instituciones
$30.00 USD para suscripciones individuales
Haga su cheque pagadero a:
John A.Lent
669 Ferne Blvd.
Drexel Hill. PA 19026

Disponibles algunas ediciones anteriores.

http://home.earthlink.net/~comicsresearch/ijoca/

los primeros dieciséis números

1 **W. Vergueiro**: Desarrollo y perspectivas de la historieta infantil brasileña. Las incógnitas de un nuevo siglo ● **D. Rabanal**: Panorama de la historieta en Colombia ● **C. Blanco**: Cuadros ● **J. Montealegre**: Pepo, mucho más que un condorito ● **J. Montealegre**: El cóndor pasa ● **N. Buscaglia**: Comienza una historia

2 **A. Bartra**: Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria (1). Piel de papel. Los pepines en la educación sentimental del mexicano ● **M. Barrero**: Jodorowsky: el chileno ecléctico (1) ● **C. Blanco**: Salomón, un mutante perturbador ● **C. Federici**: Desventuras en el Páramo. Una visión personal(ista) del cómic en el Uruguay ● **M. Pérez**: La historieta y el cine de animación. Entrevista a Juan Padrón

3 **W. Vergueiro**: Historieta pornográfica brasileña. Una visión del erotismo en la cultura latinoamericana en las obras del artista Carlos Zéfiro ● **A. Bartra**: Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria (2). Fin de fiesta. Gloria y declive de una historieta tumultuaria ● **M. Barrero**: Jodorowsky: el chileno ecléctico (2) ● **C. Sanín**: Impresiones personales sobre el cómic colombiano ● **L. Falaschini**: Fuga de lápices ● **D. Mogno**: Casi cincuenta años con el pincel en mano. Charla con Eduardo Muñoz Bachs

4 **A. Merino**: Fantomas contra Disney ● **A. Bartra**: Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria (3). Globos globales: 1980-2000 ● **G. Saccomanno**, **C. Trillo**: Héctor Germán Oesterheld: una aventura interior (1) ● **M. Lucioni**: La historieta peruana (1)

5 **P. Mejía**: El mito del superhéroe ● **R. Hernández**: Dispositivo didáctico para la formación de una cultura integral en la historieta cubana ● **W. Vergueiro**: Historieta brasileña actual y sus perspectivas ● **C. Gutiérrez**: Historieta chilena post dictadura. Renaciendo en la década del ochenta ● **Ó. Sierra**: La tardía evolución del arte de la historieta en Costa Rica ● **G. Saccomanno**, **C. Trillo**: Héctor Germán Oesterheld: una aventura interior (2)

6 **E. Priego**: Taller del Perro: por una historieta de autor ● **R. Peláez**: La onomatopeya - C. Díaz: La historieta en Chile (1) ● **M. Barrero**: Viñetas desarraigadas. La hégira de historietistas latinoamericanos a otros mercados: el caso de Argentina ● **W. Vergueiro**, **L. Ribeiro**: La novela gráfica como una opción sustentable para la industria de historietas de países en desarrollo. El caso del artista brasileño Lourenço Mutarelli ● **C. Carrizo**: Unhil, Unión de Historietistas e Ilustradores de Tucumán. La historia argentina en pedazos de historietas

7 **F. García**, **H. Ostuni**: El Eternauta ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (2) ● **R. dos Santos**: Zé Carioca y la cultura brasileña

8 **R. Fornés**: Apuntes de un dibujante y una entrevista ● **M. Lucioni**: La historieta peruana (2) ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (3) ● **H. Cardoso**: La primera novela ilustrada mexicana. Rosa y Federico. Novela ilustrada contemporánea

9 **C. Díaz**: La historieta en Chile (4) - **W. Vergueiro**, **V. Bari**: Perfil de la lectora brasileña de historieta. Una investigación participativa - **M. Pérez**: ©Línea ¿Una experiencia válida y actual?

10 **Ó. Sierra**: Situación actual de la historieta en Costa Rica ● **M. Barrero**: Perú conquista los Estados Unidos. Pablo Marcos ● **F. García**, **H. Ostuni**: Vera historia del indio Patoruzú ● **C. Villegas**: Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura (1) ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (5)

11 **F. García**, **H. Ostuni**: Tangos de historieta ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (6) ● **C. Villegas**: Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura (2) ● **D. Mogno**: Dibujando por la revolución. Charla con Virgilio Martínez Gaínza

12 **J. Negrín**: El Pitirre. Humor revolucionario (1) ● **C. Villegas**: Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura (3) ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (7)

13 **J. Negrín**: El Pitirre. Humor revolucionario (2) ● **C. Villegas**: Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura (4) ● **A. Colmán**, **R. Goiriz**: Una mirada al humor gráfico y la historieta en Paraguay

14 **M. Barrero**: El origen de la historieta española en Cuba. Landaluze, pionero de un nuevo discurso iconográfico latinoamericano ● **H. Cardoso**: José María Villasana, precursor de la historieta mexicana ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (8)

15 **A. Ferreiro**, **F. García**, **H. Ostuni**, **L. Rosales**, **R. Van Rousselt**: H.G. Oesterheld: maestro de los sueños (1). De Códex a casa y de casa a Abril ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (9) ● **W. Vergueiro**: Las historietas en la educación popular en Brasil. Algunas producciones ● **V. Bari**: La resignificación de los conflictos civilizados en Holy Avenger

16 **W. Vergueiro**: Origen, desarrollo y tendencias de las historietas brasileñas ● **R. dos Santos**: La historieta de terror brasileña ● **S. Bibe**: Panorama del mangá producido en Brasil ● **E. Guazzelli**: La historieta en Rio Grande do Sul ● **G. Andraus**: Los fanzines de historietas en Brasil y su situación histórico social

REIMPRESIÓN - DICIEMBRE 2004